

الكتاب الأول

تفكيك الرواية

نقد

فتحى أبو رفيعة

المجلس الأعلى للثقافة

تفكيك الرواية

ـــ فتحى أبو رفيعة

لجنة الكتاب الأول

إبراهيم فتحى (مقرراً)
إبراهيم عبد المجيد
حسين حمودة
خيرى شلبى
عبد العال الحمامصى
كمال رمزى
مجدى توفيق
محمد رجاء عبد
محمد عبده محجوب
محمد كشيك
مهدى بندق
يسرى حسان

مدير التحرير / **منتصر القفاش**

إخراج فنى / **هشام نوار**

التصميم الأساسى للغلاف محيى الدين اللباد + أحمد اللباد

- ٤٥ -

تفكيك الرواية

"رؤية نقدية فى أشكال الرواية المعاصرة"

فتحى أبو رفيعة



٢٠٠٠

على سبيل التقديم:

الرواية والنقد و"الواقع"

تؤكـــد لنا المراجعة المدققة للإنتاج الإبداعى الأدبى الآن - ســـواء فـــى مصر أو فيما يمكن ملاحقة إنتاجاته من أنحاء العالم ولو بمعرفة العناوين وحدها - تؤكد لنا هذه المراجعة أن الإبداع الروائى يحتل المكانة الأولى فى هذا الإنتاج، ليس فقط مـــن ناحـــية كميته، وإنما - أساسا - من حيث "احتوائه" على غالبـــية القضايا والظواهر والتيارات التى يشهدها "عصرنا".. فى تدافعاتها وتفاعلاتها، وحتى فى عودتها - أحيانا كثيرة إلى التشتـــت - أو التفكك - ثم عودتها - مرة أخرى إلى التفاعل والـــتدافع فـــى تموجـــات وفى تركيبات لا تنى تتجدد وتتغير جلودها (ودلالاتها) بإيقاع شديد التسارع وبالغ التعقيد..

الـــرواية - فى عدد - لا يمكن حصره بسهولة فى مثل هـــذا التقديم - من الأساليب والقوالب والتراكيب - هى "النوع الأدبـــى" الأقـــدر - لـــيس فقـــط على احتواء قضايا وظواهر وتـــيارات هـــذا العصـــر الموار بالتغير - اجتماعيا وجغرافيا وسياسيا وفكريا - فى كل ثقافات العالم دون استثناء - وفى كل الاتجاهات المحتملة للتغير. وإنما هى - أيضا - النوع الأكبر قدرة على "التشكل" بواسطة اللغة (الرئيسية/ الطبيعية من لغات التعبـــير الإنســـانى: للغة التى تجمع بين الكلام والكتابة، بين التفكـــير المـــنطقى والخـــيالى، وبين الإنشاء والتصور، وبين

التجريد والتجسيد).

إن "تشـــكلات" النوع الروائى (النصوص؟) وقدرته على استيعاب الواقع (إذا استخدمنا هذا المصطلح القديم المبين) هما ما يجلي للقارئ أن المؤلف - الأستاذ فتحى أبو رفيعة - وهو نفســـه قاص مجدد قدير ومرهف - قد استجاب بوعى لهما، أو لنقل إنه استجاب لندائهما القوى المسموع، لكى يقوم بأحد أكثر واجبات العملية النقدية أهمية: واجب "تفكيك الرواية" من ناحية، بعد أن يختار الروايات (النصوص) - من ناحية أخرى - التى رآهـــا أكثر من غيرها - فى حينها قدرة على التشكل المتوائم مـــع تشـــكلات "الوقـــع" المصرى المتدفق بالقضايا والظواهر والتـــيارات (بالتغـــيرات) وأكثر من غيرها قدرة على كل من احـــتواء تلك المتغيرات والإفصاح عن رؤى أكثر من غيرها نضجا، وأكثر تحملا لمسئولية الإبداع الأصيل، وأكثر استشرافا لآفاق من المعنى فى ذلك الواقع المتغير، وفى "خيال/ فكر) كل مبدع، وفى "خيال/ فكر) الناقد ذاته..

الاختـــيـــار النقدى يأتى أولاً، تتلوه القراءة الكاشفة لكل من علاقات عناصر "النص" ودلالته الكلية (دلالاته المتراكمة، المشتتة فى "أركان" النص وجوانبه، ولكنها/ الموحدة فى بنيته العامة، فى الوقت نفسه)..

غير أنى أود لو ألفت انتباه القارئ إلى علامتين فى هذا الكـــتاب: أولهما هى المتعلقة بـــ "ترتيب" فصول الكتاب: الذى

التزم بالترتيب الأبجدى لأسماء المؤلفين، وفى اعتقادى أن هذا الالتزام يعكس إدراكا ناضجا من جانب فتحى أبو رفيعة لطبيعة كل من: "الواقع" الذى تتعامل معه النصوص الروائية المختارة والنصوص النقدية بالتالى التى يحتويها الكتاب: إنه واقع متعدد الوجوه، ربما بلا نهاية، يستكشف كل نص روائى وجها واحدا منها، وليست هناك وسيلة – ولا "منهج" تستطيع أو يستطيع أن يشـــير إلى أحدها (أحد هذه الوجوه) قائلا إنه الوجه الأول، أو أنـــه البداية الصحيحة الصالحة لأن تكون "الباب" المؤدى إلى عالم – كل عالم – هذا الواقع المتعدد الوجوه والأبواب، فلابد – بالتالى من ترتيب يتيح لبنية الكتاب (النص النقدى) أن تتعدد أبوابها – أيضا – وأن تتعدد "بداياتها" تماما مثلما هو "الواقع" الملهم، ومثلما هى النصوص الروائية المختارة ذاتها..

أما العلامة الثانية، فتتعلق بكل من عنوان الكتاب (تفكيك الـــرواية)... ومنهج "التفكيك".. ودون دخول فى تفاصيل بعيدة عـــن مـــثل هذا التقديم، نكتفى بقول إن "التفكيك" الذى يعتمده فـــتحى أبـــو رفـــيعة فى نصه النقدى المبين، ليس هو المنهج التفكـــيكى الذى يبشر به مفكرون ونقاد كبار فى الغرب الآن.. إنمـــا يقـــدم فتحى أبو رفيعة أسلوبه الخاص فى تفكيك النص الـــروائى، وهو أسلوب قوامه هو تقديم تحليلات دلالية/ بنائية تمهد للقارئ (هل أقول: إنها تساعد القارئ) أن يبحر فى عوالم ستة عشر "نصا" روائيا لعشرة من الروائيين المصريين الكبار ينتمون إلى ثلاثة أجيال متتابعة ومتزامنة.. ولكنهم – جميعا –

يخوضـــون تجربة احتواء واقعنا الموار بالتغير - فى حاضره ومســتقبله وفــى - حــتى - إعــادة سرد وتركيب ماضيه، وإدراكه..

إن النص النقدى الذى كتبه فتحى أبو رفيعة، نص يسعى لتوســيع أفــق قــراءة النص الروائى، باستكشاف ما عناه كل مؤلف من "دلالة".. دون أن يسعى - كما يسعى أصحاب منهج التفكــيك "المذهبى" فى الغرب - إلى إزاحة المؤلف أو "قتله"، أى دون أن يــزيح الــنص الروائى ورؤية صاحبه، لمصلحة الــنص النقدى ومنهج صاحبه.. ولذلك فإننى مقتنع بإمكانية أن يصاحب هذا الكتاب (النص) الكتب التى كتب عنها واستكشفها، وأن يرتبط به القارئ فى ذات القراءة والمكان!..

سامى خشبة

تقديم

فـــي مقالـــه الشهير "موت المؤلف" يزعم المفكر والناقد الفرنسي الشهير رولان بارث أن علاقة المؤلف بالنص تنتهي فور الانتهاء منه، ويكتسب النص استقلاليته وحصانته وتحرره. ثـــم يذهب إلى القول بأن غياب المؤلف "يجعل من فك طلاسم النص عملية لا طائل من ورائها". وكان هذا المقال نقطة تحول فـــي فكر بارث من البنيوية إلى مابعد البنيوية التي اتخذت من "تفكـــيك" النص وسيلة لقراءته وكشف مكنوناته. وتقول الناقدة بربارا جونسون "إن التفكيك ليس صنوا للتدمير، بل هو أقرب إلـــى المعـــنى الأصـــلي لمفهوم "التحليل" أو إعادة الشيء إلى عناصـــره الأساسية. ولذلك، فإن تفكيك النص إنما يصدر عن محاولة متأنية للتعرف على القوى المتصارعة لدلالات النص." ويعتبر ج. أ. كادون أن القراءة التفكيكية للنص يمكن أن تسفر عـــن قـــراءة مخالفة تماما لظاهر ما يقوله النص، وأن تضفي علـــيه تعدديـــة فـــي مدلولاته. أما جاك ديريدا، رائد التفكيكية الأشـــهر، فـــيرى أن مهمـــة القراءة التفكيكية هي تقريب غير المرئي ووضعه في حدود الرؤية.

وفـــي هذه المقالات محاولة لقراءة مجموعة من الأعمال الروائـــية الهامة من حيث الموضوع والشكل الروائي. ومع أن التقسيم الأصلي لفصول الكتاب كان على أساس ترتيب نشرها لأول مـــرة فـــي الصـــحف والدوريات العربية، فقد أعيد هذا

الترتيــب على أساس "أشكال الرواية" من حيث كونها روايات تاريخية أو معرفية أو حسية أو أنثروبولوجية أو غير ذلك، ثم أعــيد ترتيبها مرة أخرى على أساس الترتيب الأبجدي لأسماء المؤلفين، وإن احتفظت عناوين المقالات بالفكرة الأساسية عن شكل الرواية.

ف . أ

"طيور العنبر"

لـــ ابراهيم عبد المجيد

أبطال محبطون ومدينة تخلع ثوبها الهيليني

"إن الذيـن ينسـون أخطـاء الماضـي محكـوم عليهم بـتكرارها". هـذه العـبارة المنسوبة إلى الفيلسوف الأمريكي (الإسـباني الأصل) جورج سانتايانا (١٨٦٣-١٩٥٢)، تعيدها إلـى الذاكرة رواية إبراهيم عبد المجيد الأخيرة "طيور العنبر" (روايات الهلال، يناير/كانون ثان ٢٠٠٠). وقد رأى سانتايانا، الذي أصبح من أساتذة الفلسفة المرموقين في جامعة هارفارد، أن الـتقدم لا يعـتمد على التغيير بقدر ما يعتمد على الاحتفاظ بالذاكـرة والوعي. ومن هنا أهمية الأعمال التاريخية والأدبية التي تذكر بأخطاء الماضي وعبره. وفي "طيور العنبر"، ينضم عبد المجيد إلى نجيب محفوظ وجميل عطية إبراهيم وصنع الله إبراهـيم، وغيرهم في ما قدموه من معالجات حادة وصريحة لأخطـاء وتجاوزات ارتكبها الثوار ودفع ثمنها الفقراء البسطاء الذين كانت الثورة حلمهم.

وقـد أثارت الرواية في النفس أشجانا تاريخية تستعصي علـى النسيان عن بعض التجاوزات التي صاحبت ثورة يوليه ١٩٥٢ فـي مصـر مـن قبـيل الأخذ بالشبهات والاعتقالات العشـوائية للمواطنين من مختلف المشارب. ونقرأ على لسان الـراوي: "وهكذا يكون النظام الحاكم في مصر قد اعتقل أهم

القوى الوطنية المصرية، فالإخوان المسلمون لا يزالون في المعتقلات، وسينضم إليهم اليساريون، ولن يبقى إلا عملاء النظام الذي يتحدث عن الديمقراطية كل يوم، ويسجن البلاد والعباد" (ص ٢٥٥).

ومن بين الشخصيات العديدة التي تحفل بها الرواية، ستعلق بذاكرة القارئ شخصية نوال الممرضة ذات الصوت الجميل التي كان الطبيب يصر على جعلها تغني بينما هو يجري العمليات الجراحية، حتى أطلق عليها اسم مطربة العمليات. ولمجرد الاشتباه في علاقتها بالدكتور أحمد "اليساري"، فقد طوردت نوال واضطهدت وأسيئت معاملتها واعتقلت بلا محاكمة ولم يعرف أحد إليها سبيلا. وحينما وجه والدها شكوى إلى الرئيس عبد الناصر شخصيا، تلقفته زبانية المباحث. وفي مشهد بالغ الإيجاز والتأثير عبر عبد المجيد عن محنة نوال وأبيها، وعن كابوس دولة المخابرات (التي أعلن عبد الناصر عن زوالها في أعقاب نكسة٦٧). وحتى بعد عدم ثبوت أي تهمة على نوال فقد ظلت مطاردة ووضعت العراقيل أمام هدفها المأمول في احتراف الغناء. وكان نموذج نوال هو أحد نماذج البسطاء والفقراء الذين تناولتهم الرواية والذين دفعوا ثمن تجاوزات الثورة سجنا واعتقالا ومرضا.

تتناول "طيور العنبر" ما يمكن تسميته بالتاريخ الاجتماعي أو الشفوي لمدينة الإسكندرية. وتعد الرواية

استمرارا لنفس الموضوع والتكنيك الروائيين اللذين استخدمهما المؤلف في روايته السابقة "لا أحد ينام في الإسكندرية". وهذا يجعل المقارنة بين هذين العملين أمرا لا مفر منه. فقد تناولت "لا أحد ينام في الإسكندرية" تاريخ المدينة خلال الحرب العالمية الثانية، وكانت بحق درة استحقت عن جدارة الفوز بجائزة أحسن رواية في معرض القاهرة الدولي للكتاب عام ١٩٩٧. أما رواية "طيور العنبر" فتتناول تاريخ المدينة غداة إعلان تأميم قناة السويس وما ترتب على ذلك من عدوان على مصر عام ١٩٥٦ بما كان له من آثار على المدينة، وبالذات خروج الأجانب والمصالح الأجنبية، وما أحدثه هذا التغيير المفاجئ في التركيب الديمغرافي والاجتماعي للمدينة وما صاحب ذلك من سياسات للدولة من تأثير على أهل المدينة.

وفي حين تستمد "لا أحد ينام في الإسكندرية" قوتها من قوة عناصرها، أي موضوعها وشخصياتها والمرحلة التي تتناولها، فإن "طيور العنبر" تستمد قوتها من ضعف هذه العناصر. فبالنسبة إلى الموضوع، تناولت الرواية الأولى فترة بالغة الأهمية من تاريخ المدينة بل وتاريخ العالم، وركزت على دورها الإيجابي في التصدي للغارات الأجنبية في الحرب العالمية الثانية. أما دور المدينة في "طيور العنبر" فهو دور سلبي وغير فاعل، ويمكن وصفه في أحسن الحالات بأنه مجرد رد فعل على الأحداث التي واجهتها المدينة في المرحلة التي تتناولها الرواية مثل العدوان الثلاثي، التأميم، خروج الأجانب،

فقــد المديــنة لجانــب هام من جوانب شخصيتها، وهو جانب التــنوع الحضــاري الــذي كانت تتسم به إلى أن خرج منها الأجانــب بــالآلاف في أعقاب العدوان. واقترن بذلك الجانب الســلبي بعــض الممارسات (السلبية أيضا) من جانب السلطة، مثل عمليات الاعتقال العشوائية وقمع الحريات والتخويف.

وبالنســبة إلــى الشخصيات فقد ضمت "لا أحد ينام في الإســكندرية" عددا من الشخصيات التي تحمل صفات الأبطال الروائييــن، وبــالذات شخصية مجد الدين، البطل الأساسي في الــرواية، الفــلاح الــذي يهجــر قريته، راضيا، حقنا للدماء، الشــخص المسالم الطيب المتدين بلا تعصب، والمغترب الذي يهجــر قريــته وأسرته التماسا للرزق. أما شخصيات "طيور العنــبر" فهــي مــن الشخصيات التي يمكن وصفها بالأبطال الســلبيين أو اللاأبطال. وشخصية البطل السلبي هي شخصية تعوزهــا صــفات الــبطل العادي مثل الذكاء وقوة الشخصية والاستقامة الأخلاقية ورجاحة العقل. ورغم العيوب التي تشوب هذه الشخصية السلبية فهي دائما صادقة مع نفسها، وتظهر في بعــض الأحــيان، وعلى غير توقع، قدرة فائقة على مواجهة الصــدمات ورباطة الجأش. وتستمد هذه الشخصيات قوتها من ضــعفها وعجزها اللذين يتحولان في الوقت المناسب إلى قدرة وصــلابة وشــعور مكثف بالكرامة والرغبة في تحقيق الذات. وهــي شخصــيات تحفل بها حارات نجيب محفوظ وروايات جوجول وفلوبير وديستويفسكي.

وســنجد فـــي "طيور العنبر" الكثير من هذه الشخصيات الهامشية التي أصبحت أكثر تهميشا بفعل المرحلة التي تناولتها الرواية: فلفل مطحون، صاحب محل البهارات، سلامة الغلق، صاحب المقهى، فريد الذي لا يعرف من الغناء سوى "ياريتني طير ونا أطير حواليك" (لا يتقدم عن هذه الشطرة أبدا)، وعيد، الفــتى الجميل المحيا الذي يهوى مغازلة النسوة بمجرد البحلقة بصــورة بلهاء في عيونهن، والذي لا يعرف من سورة الفاتحة ســوى: "بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله رب العالمين، ولا الضــالين، آميــن، صـــدق الله العظــيم"، ومحمود كلاكيت، كومــبارس السينما الذي يطمح إلى إخراج فيلم سينمائي لمجرد أنه ظهر في لقطة واحدة في فيلم حسن الإمام "لك يوم يا ظالم"، وحبشـــي الذي يجمع اللقطاء من على شاطئ ترعة المحمودية ويربيهم، كأبنائه، في عشته المتواضعة مع زوجته "بدرة": "إنها خطايا المدينة يا "بدرة" يقذفونها علينا"، هكذا يبرر لها الموقف. يقــتحم حياة حبشي وبدرة مراكبي (ملاح) يدعى رباني، وهو شخصـــية راســبوتينية يتمكن من إغواء بدرة التي تهرب معه تاركــة حبشي وسط لقطائه والذي لا يلبث أن يتزوج من امرأة أخرى تهوى غواية المراهقين بالاستحمام عارية في الترعة.

ومـــن أهم هذه الشخصيات شخصية سليمان الذي يمكن اعتباره الشخص الوحيد الذي تنطبق عليه صفة المثقف في هذه الـــرواية. لكـــنه أيضــــا، شأنه شأن معظم شخصيات الرواية، شخصـــية باهـــتة رومانسية غير فاعلة، ويحلم بكتابة رواية،

وأحـــيانا يتفاعل مع القارئ فيحكي له أين وصل به هذا الجهد، ولكن الأهم من ذلك هو أن هذا المثقف يصاب بالعمى المؤقت في وقت الأزمات، بالذات عند كل امتحان دراسي، فهل هي صورة مجازية عن رؤية المؤلف لدور المثقف، أم أنها رؤية تتفق وواقع الحال بالنسبة لكل شخصيات الرواية، وبالذات "أهل المســاكن"، الذيــن يعيشون حياتهم الهادئة على شاطئ ترعة المحموديــة: "العجيب في أولاد المساكن أنهم دائما مبسوطون لا يعــرفون الحــزن أبدا (ص ٢٨٣)، وأيضا: "أهل المساكن غلابــة، وربمــا لا يعرفون حتى الآن أن الإنجليز خرجوا من الــبلاد (ص ٣٥٠). هــذه الــترعة هي شريان المياه العذبة الرئيسي الذي يربط مدينة الإسكندرية المطلة على شاطئ البحر الأبــيض المتوسط بنيل مصر. وهذا الواقع المكاني للعالم الذي تصــوره "طــيور العنبر" هو في المقام الأول صورة مصغرة لواقع أشمل للحياة على أرض الوطن، وهو أيضا تعبير حقيقي وصادق عن خصوصية مدينة الإسكندرية وبالذات في المرحلة التــي تناولتها الرواية حيث كانت المدينة بوتقة تضم العديد من جنسيات العالم.

إن هــذه الخصوصــية القائمــة على التنوع الحضاري والثقافــي والتســامح الدينــي وروح الــتكافل الاجتماعي هي الموضــوع الرئيســي الــذي تنصب عليه الرواية. ولذلك فإن القــارئ يجــد نفســه علــى الفور في خضم علاقات أطرافها سكندريون وأجانب: يعيشون حياة واحدة، ويتعاملون كأصدقاء

وأحـــبة وجيران. ومن خلال الثنائيات العاطفية بين شخصيات العربـــي و "كاتيـــنا" اليونانـــية، وسليمان و"جين بانكروفت" الانجليزية، وخير الدين وخطيبته "الجوني"، وأيضا من خلال إبـــراز الطابع المتنوع لأهل المدينة والمودة التي تربطهم على اختلاف جنسياتهم ودياناتهم، فإن "طيور العنبر" صورت بصدق المحـــنة التـــي تعرضـــت لها هذه الخصوصية السكندرية بعد الخـــروج الجماعـــي للأجانـــب في أعقاب حرب ٥٦. وكانت الإســـكندرية تـــربة خصبة لهذا التزاوج لكن كل هذه العلاقات انفصمت بقسوة مع التطورات السياسية للمرحلة.

مـــاذا إذن عن الطيور؟ طيور العنبر التي تحمل الرواية اسمها؟ يقول الراوي:

"في جدودي مجانين من نوع خاص، أحدهم كان مجنون العنـــبر. أمضـــى حـــياته كلها بين عمان وزنزبار يتاجر في العنـــبر. كان لديه أحسن فريق من الغواصين يأتون له بالعنبر من أعماق المحيط الهندي. سمع يوما أن هناك عنبرا قيما يقوم بإفـــرازه طائـــر خرافي في جزر المالديف، فذهب إلى جزر المالديـــف وبـــنى بيتا هناك وبحث عن الطائر الخرافي لكنه لم يصـــل إلـــى شيء حتى جاء صباح سمع فيه دويا في الفضاء وصـــوت ضربات جبارة كأنها طبول من فوق الجبال. تطلع مـــن شرفة البيت فرآها، الرياح الأربع، قادمة إلى البيت. كان قصرا في الحقيقة عاليا قويا. واقتلعت الريح القصر ومشت به

أمامها في الفضاء. تركته واقفا وحده وحملت القصر سليما كما هــو من حوله، وارتفعت به إلى الفضاء. لم تعده مرة أخرى. ظــل جدي هذا واقفا يوما كاملا في العراء، لا أحد يمر به ولا أحــد يراه. وفي المساء مشي حزينا إلى الشاطئ فوجد زورقا في انتظاره، حمله إلى سفينة حملته إلى عمان، وانتهى صيادا للحيــتان. حــوت العنــبر بالذات. لكنه مات في البحر قبل أن يصطاد حوتا واحدا."

هذه الحدوتة البسيطة التي لم تستغرق سوق فقرة واحدة فــي هذا العمل الكبير هي فحوى هذا العمل برمته. فهي تعبير عــن الرغــبة في الإنجاز وعن الإحباط لعدم تحقيقه في نهاية المطــاف حيث يموت الجد دون أن يصطاد حوتا واحدا. ولقد كان هذا المصير الذي لقيه جد الراوي "فلفل مطحون" هو نفس المصير الذي خيم على كل شخصيات الرواية المحبطين. وهي أيضا مجرد مثال على الأسلوب المجازي الذي يعتمده المؤلف في التعبير عن الكثير من الأفكار التي تطرحها الرواية.

لكــن "طــيور العنبر" في تناولها لهذه المحنة فتحت أمام القــارئ عالمــــا حافلا بالشخصيات التي يشعر القارئ على الفــور بانــتمائه لها وتعاطفه معها. والرواية بحجمها الضخم نســبيا (٤٦٦ صــفحة) تقــدم بانوراما واسعة لعدد كبير من الشخصــيات الوطنــية والأجنبية التي عاشت تلك المحنة. كما تتضــمن الرواية، عملا بالأسلوب الذي انتهجه المؤلف في "لا

أحـــد يـــنام فـــي الإسكندرية"، العديد من النصوص الصحفية والإخبارية والأغاني التي تلقي الضوء على ظروف المرحلة. وأحيانا يشير المؤلف في ثنايا النص إلى لقطة، مثلا، تكون قد استرعت الانتباه في مرحلة ما، مثل: "جمال عبد الناصر يلعب الكـــرة الشراب مع أم كلثوم"، أو "خروشوف يجلس على حجر مارليـــن مونرو"، أو "كيلوت بريجيت باردو أحمر ومقطوع". وهـــي كلهـــا محـــاولات تجريبية في الشكل السردي للرواية، وأبـــرزها مثلا، وهذا أمر ليس مألوفا في الروايات، أن تختتم الـــرواية بـــنوع من التنويه أو الإشارة إلى المراجع التي استند إليها المؤلف في عرض بعض أحداث الرواية.

ومـــا بيـــن ليلة وضحاها، خلعت المدينة ثوبها الهيليني، غادرها الأجانب بالآلاف، وتحولت أسماء شوارعها من هيلين وأثيـــنا ومنـــيرفا وفيـــنوس إلى الياسمين والفل والزنبق، ومن كفافـــيس وبابـــادوبلو وهيرودوت إلى عمرو بن العاص وأبو عبـــيدة ابـــن الجراح وسعد بن أبي وقاص، وتحولت شوارع أجاممـــنون وأخيل ورومولوس وفيلوكتيتس إلى خالد بن الوليد والمثـــنى بـــن حارثة الشيباني وموسى بن نصير وطارق بن زياد.

إن روح الـــبهجة والفرحة والتلاقي والأمل في المستقبل التي ميزت نهاية "لا أحد ينام في الإسكندرية" حيث "صارت مديـــنة مـــن فضـــة تســـري فيها عروق من ذهب" تتطلع إلى

المســتقبل، تتناقض بصورة صارخة مع نهاية "طيور العنبر" المعبرة عن صراع شخصيات الرواية مع إحباطاتها ومع واقع ملــبد بالموت والفراق وفقد الاتجاه، وهو واقع صوره المؤلف فــي مقطوعــة بعنوان "قصة سوريالية" تعبر عن الهلع الذي أصــاب ركاب إحدى السفن الغارقة فراحوا يلقون بأنفسهم في المــاء التماســا للــنجاة، وهي حكاية رمزية جسدت ما يواجه المدينة وأهلها من مستقبل غامض ومجهول.

"طــيور العنبر"، على طولها وتعدد شخصياتها وتنوعها، لا تشعر قارئها بأي ملل. وهي كنز من الحكايا التي يمكن أن تنســج منها عشرات الروايات. ولقد كانت براعة إبراهيم عبد المجــيد أنــه جمعهــا كلها في هذا النسيج الوحيد المتماسك، فخرجــت كاللحــن الأصيل الذي كلما استمعت إليه شدك إلى ســماعه مــن جديد، وكلما استمعت إليه مرة أخرى كشف عن جوانب من القدرة والإبداع.

(مقتطف من طيور العنبر)

"وقف يهم بالانصراف فبان غيظ شديد على وجه الرجل الفولاذي، ثم صرخ فيه:

- إجلــس مكانك ياروح أمك. هل تعرف ماذا فعلت يارجل ياتافــه أنت؟ أزعجت رئيس البلاد من أجل بنتك التافهة الشرموطة.

كان الرجل الفولاذي قد وقف، وارتفع صوته فدخل عدد مـــن المخبريـــن مـــن أبواب لم يرها حمزة، بل لم يرهم وهم يدخلـــون، انشـــقت عنهم أرض الغرفة. وجد حمزة نفسه يقف مرعوبا يكاد يتلاشى.

صـــرخ الـــرجل الفولاذي وهو يشير إلى المخبرين أن يظلوا بعيدا:

- تـــريد ابنـــتك؟ ليس قبل أن تقول لي من نصحك بإرسال خطـــاب للرئيس، ومن هم الشيوعيون الذين يعملون في السكة الحديد، والشيوعيون الذين يعيشون في المساكن.

ضـــاع كـــل شـــيء يربطه بالحياة. أدرك أنه في محنة حقيقـــية. غـــريق يضرب بذراعيه في بحر متلاطم. لكنه تكلم بصوت لا يكاد يخرج من فمه:

- ياسعادة البيه الناس في المساكن غلابة وربما لا يعرفون حتى الآن أن الإنجليز خرجوا من البلاد..

هـــنا كاد الضابط يضحك. حقا لقد كاد جسمه يهتز، لكنه تماســـك وتحـــدث وإن بصـــراخ أقل بعد لحظات من الدهشة والصمت:

- وحياة امك؟ طيب. الآن سترى ماذا سنفعل بابنتك أمامك.

فـــتح باب ظهرت منه نوال في حالة إعياء تام ممسوكة

بيدي إثنين من المخبرين. تقدمت نحو أبيها لكنها سقطت على الأرض، وجرى هو إلى قدمي الرجل الفولاذي:

- أبوس رجلك. كله إلا بنتي. اقتلني أنا.

- خدوا أولاد القحبة ارموهم في الشارع."

"حريق الأخيلة"

لـــ إدوار الخراط

نوستالجيا رومانسية عن جحود الأصدقاء وغرابة الزمن

أقسى على نفس المرء من موت الصديق (الذي هو قدر مكتوب) موت الصداقة نفسها (الذي هو فعل أو جرم إنساني) وخاصـــة حينما تكون هذه الصداقة من النوع الإستثنائي الذي يصوره لنا إدوار الخراط في "حريق الأخيلة".

تـــأخذ "حريق الأخيلة" شكل المذكرات أو السيرة الذاتية الأدبـــية. ولـــن يحـــتاج القريبون من إدوار الخراط أو الذين يعـــرفونه حـــتى عـــن بعد إلا قليلا من الخبرة بلعبة الكلمات المـــتقاطعة لكي يتعرفوا على الشخصيات الحقيقية التي تمثلها شخصـــيات الرواية لأن منهم من ذكر المؤلف إسمهم صراحة ومنهم من اختار له إسما "موزونا" أو "معكوسا" (بلغة الكلمات المـــتقاطعة). فالدكـــتور محمد عبد المتعال قدال،مثلا، "عمود الأخلاق المكين"، كما يصفه الخراط، يذكره جميع من كانت له صـــلة بكلـــية آداب الإسكندرية في أواخر الخمسينات وخلال الستينات، فهو أستاذ اللغة الإنجليزية والأدب الإنجليزي النوبي الأصل، خريج جامعة جلاسجو. ولكن ربما لايعلم الكثيرون من تلامـــيذه بموتـــه الفاجع على شريط ترام الإسكندرية إذ صدمه الـــترام وهـــو يعبر الشارع. "كان قد أصيب بالصمم. ولم يكن يضـــع ســـماعة. ولم يعرف كيف أتاه الموت." كامل الصاوي

الأرستقراطي الهيئة والسلوك والذي يموت محترقا في سريره بعـــد أن غلبته سنة من النوم وهو يدخن سيجاره. محمد حسن عـــيد، أو محمــد علـــي زيـــد، علم الترجمة الدولي والشاعر والمفكـــر. وغـــيرهم من أصدقاء الصبا والشباب في إسكندرية الأربعينات المشبوبة بالعاطفة والحماس.

لكـــن الشخصية المحورية التي أطلقت شرارة "حريق الأخـــيلة" هي شخصية وفيق راقم (...)، صديق العمر وصنو الروح الذي هانت عليه صداقة عريقة تركها تذبل في قسوة.

"أقسم جسمي في جسوم كثيرة"..

وأزداد غـــنى بالقسمة. في التشتت كمال. البدد يضمني إلى ذاتي.

أما شهوات الروح فهي غير مقسومة.
شهوات الروح تفح وتتلوى. ثعابين بين أنقاضها.
لاضربات السنين تقوى عليها، ولا قبلات الحب البغضاء الدامية،

ولا حريق الأخيلة.

فهـــل كان السبب هو اختلاف الرأي بين الصديقين على حـــال الوطـــن؟ وفـــيق، الصـــعيدي الذي أصبح الآن أوروبيا مســـتغربا، لايرى في الوطن سوى "القمامة والذباب والإهمال

والرشـــوة..الرثاثة والدكتاتورية والفساد وتكميم الأفواه، وقمع الحريات وخبث الناس". أما صديقه فيرى أن "الناس في مصر أكـــرم وأكثر أصالة ودفئا منهم في أي مكان آخر.. وأنهم في البيـــئة المناســبة يبدعون ويلتزمون ويتفوقون.. وعبد الناصر غير وجه المجتمع وله أمجاد كثيرة".

ولنترك الخراط يكمل الحوار الذي دار في بيت الصديق في إحدى ضواحي لندن:

"قاطعني باحتداد واحتدام صارخ عالي النبرة. وكانت يده ترتجف بكأس الويسكي فتترجرج قطع الثلج فيه وترتطم بزجاج الكـــأس. وفجأة قالت شيرويت، بالإنكليزية طبعا، دادي، لماذا تـــتحدث الآن عن ذلك البلد؟ تركته أنت من زمان، لاشأن لك بهؤلاء الناس. لاتهتم بهم.

وطـــبعا حز فى نفسي كلامها عن "ذلك البلد" الذى كانت قـــد ولـــدت فيه، والذي دفن فيه جدها الصعيدي ناظر محطة صفط الملوك العتيد. لماذا يحز فيّ كلامها..

فكـــرت إنــــه كـــان على وفيق أن يبث فيها وفي أولاده الآخرين حب "ذلك البلد"..

هكذا فكر الخراط.

ولكـــن لا البنت حفظت حب البلد القديم، ولا الأب حفظ

عهد الصداقة العتيد. وفترت العلاقة بين الصديقين كثيرا.

فـــي لقـــاء مؤثـــر ومعبر جمع بين الصديقين في إحدى محطـــات الغـــربة الكثـــيرة، يحاول الخراط إلقاء حبل النجاة للصـــداقة الغارقـــة. دعا صديقه إلى فنجان قهوة في كافيتيريا الأمم المتحدة. "وجلسنا هناك في الدفء المريح وفي هدوء بعد الظهـــر، نطل على مياه الهدسون التي تجري باردة من وراء الـــزجاج [يقصـــد الـــنهر الشرقي أو الإيست ريفر، ولعله يرد بـــ"لازمته" الأثيرة:مش فاكر، هوه أنا كان عقلي دفتر.]

"الرياح تهب بالشجرة الوحيدة البعيدة على الجزيرة غير المأهولـــة، والصـــنادل تسري بلا صوت تحمل بضاعة مغطاة بالمشـــمع المـــندي اللامع." صورة مجازية معبرة عن صداقة فـــريدة في مهب الريح والصمت يكتنف الصديقين اللذين يكاد مابينهما من حب أن يتحول إلى بضاعة مغطاة بالمشمع المندي اللامع. لم يبق منها إلا بريق .

(لمـــاذا ـــ ومـــا معنى ـــ هذه الدموع النزرة التي تملأ عيني، بعد أكثر من نصف قرن؟ ياه! لاأصدق طبعا. لكن هذا الطفل الصبي النزق الغارق في الرومانتيكية، مازال هنا).

"لاأيـــأس مـــن صـــداقة عـــريقة أحسها في نفسي غير زائلة.هاهي ذي تزول أمامي، لماذا؟" ويتساءل:"أليس ذلك كله محزنا قليلا؟"

بــل إنه محزن "كثيرا"، وهو يدري ذلك، لكنه لايريد أن يفــرض "عاطفيــته" و"رومانســيته" على القارئ. إلا أن هذه العاطفــية والرومانسية فرضتا نفسهما تماما على النص.وكانت النتيجة كما يقول الخراط نفسه: "كتابة جديدة... لعلني لاأجرؤ أن أكتــبها الآن خشية من عاطفيتها المسرفة.." ولكن ماالعيب فــي تصــوير حالــة هــي بطبيعتها عاطفية إلى أبعد مدى، ورومانسية بأقوى مايمكن للرومانسية أن تتخذ من أبعاد.

بعد هذا التساؤل المحزن يعود بنا المؤلف قرابة خمسين عامــا ليلتقط خيطا مماثلا. "وكنت في غباوة محبة قديمة أنظر إلى الصيف وفي نفسي أمنية رقيقة، أن يأتي الغروب المشمس وأن نرى أحدنا الآخر كل يوم، نمشي في طريقنا معا في رقة الشــمس الذاهــبة، ونتحدث، ونفهم أحدنا الآخر، ونبني أحدنا الآخر، حلم تكنه في أحشائها محبة قديمة."

"أهذه توجعات النوستالجيا، أم أنني أتوحد بها، لاأستطيع ــ ولا أريــد ربما ــ أن أتحلل منها. أراها الآن كما صنعتها هــي لي، كما صنعتها أنا لها، في نورها الذي لايخبو. الجذوة المدفونة تحت الرماد مازالت محترقة.

وهــا هــي رســائل الأربعيــنات المتبادلة بين الأديب وأصدقائه تقدم لنا صورة للفنان في شبابه. الفنان الذي رأى فيه أحد أصدقائه آنذاك "كل العناصر وكل الخصائص التي تتيح له أن يكتــب أدبا مصريا حقا يعبر ببساطة وصراحة وصدق عن

الــروح المصــري كما عبر طاغور عن الروح الهندي، وكما عبر أدب الفراعنة عن روح الفراعنة."

ويتذكر الخراط بين قوسين:(وبعد خمسين عاماـ أكثر ـ كتبت "حجارة بوبيللو"، هل حدث ماتمناه سامي؟.)

وتؤكد هذه الرسائل المزاج والميل الرومانسيين العميقين فــي النظر إلى الأمور وفي التفكير والسلوك والاستغراق في محاولة معرفة كنه النفس البشرية ودولخلها. وينعكس ذلك على صــيغة الــرواية:"إن بــي ظمأ شديدا.. يلهب شفتي.. ويرمي بالجمــر في عيني. ظمأ قاتل.. إلى كل شيء .. إلى الجمال.. إلى العلم.. إلى المعرفة.. إلى.. إلى.. إلى كل شيء. إنني أريد أن ألــتهم.. إنــنى كالنار.. أريد وقودا دائما.. وإلا احترقت.. وهــأنذا أحــترق شــيئا فشيئا.. إننى أستمد من أعماق نفسى صــورا وأحلامــا وأخيلة.. أستخرج من ظلامها.. ووحشتها أنسا.. وأستعيض بما أخلقه عما حولي..."

وســنرى فــيما بعــد مــزيدا مــن الإستغراق في هذه الرومانســية الــتى طبعت نفسها حتى على شكل الرواية الذى أصــبح فيه التركيز على النوازع الداخلية للعقل والعاطفة أكثر مما هو على شكل محدد للرواية.

وإذا كــان الحدث الرئيسي الذي تنصب عليه الرواية فى معظمها هو تأصيل صداقة تليدة أصابها في مقتل غدر الزمان وغــرابة الأيام، فإن الرواية تحفل برؤى أشمل وأوسع نطاقا.

وهـذه الرؤى هي إحدى السمات الغالبة دائما في معظم أعمال إدوار الخـراط. فهـو وإن كان يجتذب القارئ بحنكة وحرفية مبدعة إلى بحار قصّـه العميقة والساحرة لاينسى أبدا ولا يحيد عـن نقطـة يـود أن يركز عليها أو رأي يريد أن يلقى عليه الضوء.

في "حريق الأخيلة" يواصل إدوار الخراط ـ أو لعله من الأصح أن نقول إنه يؤصل ـ أنشودة عشقه لمدينته/ محبوبته الإسكندرية التي أصبح لايمكن فصلها عن أدبه، والتي أصبحت تشـكل بـروحها وحضـارتها وثقافتها وأهلها القوام والعمود الفقـري لأدبـه وأسلوبه. فالإسكندرية عند الخراط ليست مجرد مكـان أو مسرح أحداث لكنها عنصر فاعل يؤثر في العناصر الفاعلـة الأخـري في الرواية ويتأثر بها. وهي تمثل الإطار النفسي والقيمي والحسي الذي ينطلق منه خيال إدوار الخراط. وهي اللوحة الفنية التي يحفظ الخراط تفاصيلها عن ظهر قلب، وهي التي علمته كيف يتعامل مع أي موقف وكأنه لوحة غنية بالتفاصـيل التي يعجز غيره ـ ببساطة ـ عن التعبير عنها، لكن الخراط ـ ببراعة فريدة ـ يقتنصها ويلم بأطرافها ويقدمها إلى القارئ في أسلوب ينفرد به.

ويكتـب الخراط عن الإسكندرية بلغة أبوكلبسية كأنها صـلاة أو سـفر أو رؤيـا. إنـه العشق الذى الذي يبلغ حد التصـوف. وتختلط في تعبيراته وأوصافه الإشارات التاريخية

والدينـــية والإجتماعية وتصبح الإسكندرية رمزا للوطن وللعالم وللبشــرية:"حبيبتـــي الطيعة المنتهكة ينخر في جسدها عطب شهوات غابرة ومقيمة، تظلين مع ذلك لصيقة بالقلب بل بالجسد مني، تهتز لك أشواق روحي، ومهما كنتِ صموتا أو مخرسة، تظـــل آيـــات مجـــدك مرفرفة في هذه السماء التي غاب عنها النور".

وحيــثما كانــت الإسكندرية كان الحب والعشق والتوجد والوله: إيروتيكية إدورار الخراط:

"أمـــام المبـــنى الرشــيق المهيب الذي يتضوع بأنفاس الإســكندرية الهيلينـــية ذات النكهة المصرية. كان البيت القديم تطـــل مـــن جـــداره الحجري الراسخ مشربيات دقيقة التمنمة مخـــروطة مـــن الحلم بصنعة المحبة، ينسكب عليها نور القمر العالي البعيد ويسيل من على خشبها المشغول الحميم.

"هـــل رأيتها تطل منها، شعرها الغزير الوحيّ ملقى إلى جانـــب وجهها الأسيل، انهمار دفيء يدعو اليدين إلى الغوص في غماره الوحفة الوثيرة، طيف ليلة هندية وهي تلقي الأشعار، حافـــية القدميـــن. أنفـــاس الناس ـــ وأنفاسي ـــ معلقة بأنفاسها رخيمة الجرس أنثوية الإيقاع صوتها فيه تمكن وحصافة ويبض بالنســوية وغلمة الشبق. كنت ليلتها قد عانقتها وعرفت نعومة أغوارها، وكان بكاؤها بعد ذلك حارا وعنيفا."

ولأن إدوار الخـــراط يمتلك أدواته ويبدع فى استعمالها

فــإن أعمالـــه تخـــرج دائما وهي تحمل بصمته. وفي "حريق الأخـــيلة" يواصـــل الخـــراط ممارسته لقدرته الإعجازية على التعبـــير وعلى تحويل الكلمات إلى فرش وألوان وموسيقى بل وإلى أطر مذهبة ومنمنمة وموشاة تجعل الصورة تنطق نطقا:

"الـــبكلاه فـــي شارع إيزيس معلقة مشبوحة في محلات البقاليـــن، بيـــن المقاهـــي والمراحيض العمومية والمقلاة ذات الصحن المتحدر المستدير السخن مائلا على الفرن المتقد على الـــدوام، الـــرجل يرفع الحمص والسوداني واللب بشيء كأنه المـــذراة، إلـــى أعلـــى، يفرشها وينفضها ببراعة يد ساحرة، تصـــطدم الحـــبوب المدورة الصغيرة بحافة صحن المقلاة ثم تتحدر من جديد، ويرفعها مرة أخرى بمذراته التي لاتكل...

"أكوام قمر الدين والبندق واللوز والحمص وعين الجمل والصنوبر في شوالات بضة وعضلة، بهجة رمضان تغمرني، قـــراءة الشـــيخ محمـــد رفعت تنسال عذبة رقراقة من الراديو الضـــخم ذى العين الكهربائية الخضراء المدورة، تهدهد القلب وتُطَمْئِن المخاوف لكنها تحمل للفاسقين والعاصين نذيرا صارما كأن فيه رحمة خفية حزينة. مسرات الروح والحس، متواشجة، آلامها الآن منسية."

يكتـــب الخـــراط بعيـــن فاحصة وبحس بارع في رصد التفاصيل والتعبير عنها. لكنها ليست أي تفاصيل. إنها منمنمات يوشـــي بهـــا الخراط لوحاته المحكاه، التي تأتي في النهاية ــ

خاصة حينما يتعلق الأمر ب "الحكي" عن الذات وأغوارها تأتي مشبعة بالنوستالجيا والحس النفسي المرهف واسترجاع الماضي ورصد الحاضر في ذات اللوحة وفي أسلوب فريد ومبتكر. هاهو الخراط إذن يخترع "آلة زمن " جديدة مزودة بعدسة بانورامية تسجل في ذات اللحظة حدثين بينهما عشرات السنين. وهو بذلك يلقي ضوءا مبهرا على التضاد بين حدثين وبين زمنين في الوقت الذي يكون فيه بالفعل قد ألغى عامل الزمن ومزج بين جميع الأحداث داخل الرواية دونما اعتبار لتتابعها الزمني الفعلي:

"أسير مع رفيق القديم في شارع شريف نتفرج، بعد المدرسة، على الفاترينات الأنيقة في الشارع الأرستقراطي... وهو يتأبط ذراعي ونتحدث بحرية نادرة عما نرى وما نحس وما نحلم وما نأمل... أو نذرع شارع صفية زغلول متجهين إلى محطة الرمل القديمة والبحر يبعث إلينا بهوائه الملحي المنعش عبر أشجار النخيل... ونصل إلى محل العصير المفتوح حديثا بعد سينما الهمبرا (التي هدمت وحلت محلها فرشة مغطاة من قماش الشوادر، وتكومت فيها ركامات من الكتب التي تنذر بعذاب الآخرة وحساب الملكين وظلام القبر وخروج الجن من الأبدان) .... وهو مازال يتأبط ذراعي بحركة ود وإخاء وإعزاز لم أعرف مثلها قبل ذلك ولم أعرفها بعد ذلك إلا مع نساء أحببتهن كثيرا."

في مكان آخر يتحدث عن مرسى مطروح "ذلك المكان

الــذي اكتسب في الحرب الأخيرة شهرة تكاد تكون خرافية... البلاج هنا رائع.. والبحر فريد.. والبلدة من أصلح أمكنة العالم لأن تكون مصيفا.." ثم تلتقط عدسة الخراط البانورامية:

"وبعــد ســنين، ستأتي هنا أفواج التتار في أوتوبيساتهم المكــيفة، وسيأوون، على نفقة نقاباتهم وجمعياتهم ومؤسساتهم، إلــى فــنادقهم الجديدة الرثة المتفشية كأورام مهندسة مستقيمة الحــيطان... محجــبات من سن الخامسة فصاعدا، ملففات في ثياب ضافية، لأن الوجه عورة والجسم عورة والحياة عورة ... وملتحون بكروش نائتة وجلاليب بيضاء قصيرة... وسوف تعتم الــزرقة ويغــيم صــفاء الحلم اللازوردي، وطيور المراكب المجــنحة ــ على الرغم ــ مازالت تحلق وتسف على شطوط الروح المختلجة بالغضب والرغبة."

كــل هذا "التذكّر" والنبش في الأوراق القديمة أثارته في الخــراط "واقعة" جحود الصديق. ولربما كانت هذه الواقعة قد بــدأت تــتوارى خلف التفاعلات والإنفعالات التي تدفقت على صفحات هذا العمل العظيم، لكن هاهو شبح الصديق يطل على الصــفحات الأخــيرة مــن الرواية:"كان يطل علينا من النافذة العريضة المفتوحة على فناء موحش لايطرقه أحد، وكانت النار في فوهة شدقيه المقفلين مكتومة. لم نسمع في لقائنا الأخير باخ ولا مــوزار ... لــم يكن في لقائنا الأخير موسيقى، بأكثر من معنى."

هي إذن نهاية الحلم:

"أعـــود آخــــر النهار... سماء الإسكندرية صافية وسماء روحــــي ملـــبدة، لم أسمع أحدا يناديني: إدواار!. لم يعد هناك وقت للنداء ولا للعودة. لاوقت للنوستالجيا. لاوقت."

هكـــذا تنتهي رحلة الخراط في "حريق الأخيلة": مقاطع شعرية تتداخل فيها السيرة الذاتية وتاريخ الوطن، ويتداخل فيها الـــزمان والمكـــان والأحلام والكوابيس والإنتظام والفوضوية، لكنها جميعها مغزولة بمهارة محنكة وتحكمها عين صقر، فإذا هـــي في النهاية مـــادة عميقة الغـــور وفن أصيل يؤكد مكانة وخصوصية هذا الفنان العظيم.

"إسكندريتى"
لـــ إدوار الخــــراط
بين الكــولاج النـصي وسيـمفونية العشق الحسي

١- الكولاج

علـــى الغـــلاف الداخلي لرواية "إسكندريتي" نطالع هذا العنوان الفرعي : "إسكندريتي: مدينتي القدسية الحوشية" وتحت هــذا العــنوان الفرعـــي، وفي مكان العبارة التعريفية التقليدية بـــالعمل الأدبـــي، سواء رواية أو مجموعة قصصية، نقرأ بين قوسين تعبير (كولاج روائي.)

وعلـــى الفور، تبدأ رحلة القارئ مع المؤلف في تجربة أدبية رائدة وعمل فني فريد شكلا وموضوعا سيسجل فى تاريخ الرواية العربية بأنه فتح جديد يخرج بها إلى شكل لم تشهده من قبل، كما سيسجل في تاريخ إدوار الخراط بأنه درة أعماله.

فمـــا هو إذن هذا الشكل الجديد (الكولاج الروائي) الذي اختاره المؤلف لعمله؟

يعـــرف إدوار الخراط نفسه عمله بأنه "كولاج قصصي يقـــارب التقنـــية التي يعرفها الفن التشكيلي"، ونصوص "تضم صـــورا وشـــذرات شـــتى، قد تكون من خامات مختلفة ومن مصادر متنوعة، إلى بعضها بعضا، فتعطي لوحة جديدة." وهذا

هــو نفســه تعــريف فن "الكولاج" التشكيلي القائم على لصق الــورق أو القماش أو الصور أو غيرها جنبا إلى جنب لتشكل فى النهاية عملا فنيا فى حد ذاته. وقد جاءت "إسكندريتي" على هــذا النحو تماما. عمل مصمت، مصبوب، قطعة واحدة، من سطرها الأول إلى سطرها الأخير. أما كيف سيميز القارئ بين "قطــع" الكــولاج الروائي التي شكلت في النهايه هذه القطعة الفنية الوحيدة المصمته، فإن المؤلف لم يتركه يضرب أخماسا فــي أســداس، وســيلحظ القارئ أن مقاطع "الكولاج" طبعت ببنطيــن مختلفيــن مــن حروف الطباعة أحدهما ثقيل والآخر خفيف، أو أسود وأبيض بلغة الطباعة الصحفية، وبذلك جاءت جميع فقرات الكتاب أسود فأبيض فأسود وهكذا.

إن أهمية هذا الشكل الجديد من أشكال الكتابة الأدبية هي فــي أنــه يكاد أن يكون بالفعل أحدثها. ولعله هو الشكل الذي اخــتاره الأستاذ نجيب محفوظ في آحد أعماله "أصداء السيرة الذاتية" وإن كان قد أعطى لكل قطعة من قطع "كولاجه" رقما أو عنوانا.

ويفسر النقاد ظهور هذا الشكل الأدبي بأنه رد فعل لحالة الكــلال التى أصابت الأدب، وعلى الأخص في الغرب، خلال العقــود الثلاثة الماضية. ويرى البروفسور ألفين كيرنان أستاذ العلــوم الإنســانية فــي جامعة برنستون، في كتاب له بعنوان "مــوت الأدب" أنــه حــدث انعكــاس فى مسار القيم الأدبية

الرومانسية التقليدية والحديثة، وأن التليفزيون وغيره من أشكال الإتصال الإلكتروني حلت محل الكلمة المطبوعة كمصدر أكثر جاذبية وموثوقية للمعرفة. كما أسهمت الأمية، التى ينتفي معها وجـــود النص الأدبي، في وجود أزمة أمية وأزمة أدب. ويقول كيرنان إن "الكولاج" النصي أو الثقافي أصبح شكلا جديدا من أشكال الإبداع الجديدة.

على أننا بطبيعة الحال نأخذ بتعليل الأستاذ الخراط نفسه لاختياره هذا الشكل، وهو أنه استهدف "أن يفضي هذا الكولاج النصـــي في تجميعه الخاص إلى تكوين صورة جديدة ومتباينة الظـــلال والدلالات لاسكندريتي، مدينتي التي أعرفها وأصونها فـــي عمق قلبي، وأعشقها حتى التدله، والتي ترابها زعفران، حلـــم وتراث عريق، وساحة للحب، والكد، ومساءلة للمجهول، في وقت معا."

ولأن "إســكندريتي" تبدأ، تقريبا، بنفس السطور التى بدأ بهـــا إدوار الخـــراط روايته المرموقة الأخرى عن الإسكندرية "تـــرابها زعفران"، وهي السطور التي يقول فيها:إسكندريتي. وجدٌ وفقدان بالمدينة الرخامية، البيضـاء- الزرقاء، التي ينسجها القلـــب باســـتمرار، ويطفو دائما على وجهها المزبد المضيء. إســـكندرية، ياإسكندرية، أنت لست فقط لؤلؤة العمر الصلبة في محارتهـــا غـــير المفضوضـــة..."، فإننا نشعر على الفور أن "إســـكندريتي" تشـــكل الحـــركة الثانـــية فـــي سيمفونية عشق

الإسـكندرية. وهـو عشق لاحدود لصدقه وعمقه، ويعبر عنه الكاتـب الكبير في أسلوب فريد يفيض بالإيحاءات والإيقاعات كأنـه حقـا ترنيمة حب أو صلاة أو لحن كورالي يتغني بهذه المديـنة "الـثغر المحروس،الميناء الذهبية، رؤيا ذي القرنين وصنيعة سوستراتوس المهندس العظيم، ولؤلؤة قلبطرة الغانية الأبدية، أكاديمية أرشميدس وأراتوسنيس الفيلسوف والشاعرين أبولونـيوس وقالـيماخوس، مثوى الميوزات جميعا وعاصمة القداسة والفجور معا...عروس البحر الدفاق.. جامعة المزارات مـن سيدي المرسي أبي العباس وسيدي أبي الدرداء إلي سيدي الشـاطبي وسـيدي جابـر وسيدي كريم رضوان الله عليهم أجمعين."

يقول الخراط: "لعلني لاأعرف كاتبا آخر فى العربية توله بعشق هذا الموقع/الحلم/الواقع كما فعلت. ومهما كان من حفاوة كاتب مثل نجيب محفوظ بأزقة وحواري الجمالية، أو كاتب مثل عـبد الرحمن الشرقاوي، وغيره من كتاب الريف، بقراهم، فقد كانت المدينة/الأرض عندهم، فى نهاية الأمر، ديكورا خلفيا، أو فى أحسن الأحوال موضوعا أو ساحة للفعل الروائي".

لكن الإسكندرية عند الخراط "هي نفسها الفعل الروائي، بمعنى ما، هي قوة فاعلة وليست مادة للعمل ولا مكانا له."

٢- العشق

وإذا كـان الكـولاج النصي هو شكل "إسكندريتي" فإن العشق هو موضوعها. وهو عشق الإسكندرية المدينة وتاريخها وأهلهـا وبـناتها. ولغـة العشق هي اللغة الغالبة على أسلوب الـرواية وهـي لغة تتعامل بالمفردات الحسية والجنسية بشكل صـريح حـتى أن فقـرات من الرواية يمكن أن تندرج تحت مايسمى بالأدب الإيروتيكي أو أدب الحب أو العشق المكشوف. في الفقرة التالية بعض النصوص الدالة على لغة إدوار الخراط الفريدة والصادقة والغنية والطيعة في قلمه كقطعة صلصال في يـد فنان بارع. إن "إسكندريتي" تحفل بلوحات حقيقية ومعبرة، وكثـيرا ماسرحت بخيالي وانا أتصور هذه اللوحات مرسومة بريشـة الفنان السكندري أحمد مرسي الذي تضم أعمال إدوار الخـراط دراسة عن فنه. ذلك أنه بنفس القدرة ودقة التفاصيل التى يصور بها إدوار الخراط مشهدا إيروتيكيا كما سنرى، فإنه يورد، مثلا، تفاصيل "طبق جبنة منوعة":

"الشـرائح الصفراء الشفافة، والأصابع الكثيفة المحمرة، والمكعـبات البيضاء المشققة الجلد، والسلاطة المرتفعة بكومة منسـقة مـن أوراق الخس العريضة الفاتحة الخضرة، وأرباع الطمـاطم مقطوعـة اللحـم نضرة ومتضرجة بدمها الصافي البهـيج، وأمشـاق الجـزر الطويلة المستدقة الأطراف بلونها الرمانـي الفـاتح، وفي قلبها استطالات لبها الهش الناعم بلونه

الخشبي الأبيض قليلا، وعليها كلها ندى الزيت النقي."

أو تداعـــي الصور أمام عينيه وهو يستقل ــ مع إحدى رفيقات الصبا ــ سيارة أجرة فى أحد أحياء مدينته:

"دارت مـــن علـــى جانبيهما أطلال كرموز وباب سدرة وكـــوم الشـــقافة، الشوارع التى كان يعرفها فى صباه واسعة مورقـــة الشجر، يجرى فيها الترام مصلصلا بجرس بهيج على الأرض المرصـــوفة بالبازلت اللامع النظيف. أصبحت ركاما من البيوت الرثة المتقاربة، وضوضاء المرور المتزاحم الضيق بالســيارات وعـــربات الكارو واللوريات المثقلة ببالات القطن والمـــتجهة بـــبطء نحو مينا البصل والقباري. وتلاطم مواكب مخـــتلطة من الرجال والنساء والأولاد، بالقمصان والبنطلونات والبـــيجامات والجلاليـــب والملايـــات اللـــف القليلة والفساتين وقمصـــان النوم المتغضنة، باللاسات والمدورة البلدي والعمم والطواقـــي، بالشباشب والقباقيب والكعب العالي والزنوبة التي تطـــرقع علـــى الأرض، والقليل منهم بالسراويل الإسكندراني السوداء المنتفخة بفخر واعتداد".

وانظر أيضا إلي هذه اللوحات الشعبية العبقة:

"الست سنية زوجة المعلم أبو دراع العربجي، في البيت المواجـــه القريـــب أمامـــي، من تحت. تطل من النافذة القديمة المفـــتوحة، بصـــدرها الثقيل، مكشوفا في قميص النوم الساتان

الفضـــي الناصل النسيج المشغول بدانتيلا سوداء. كان صدرها مضـــغوطا علـــى قاعدة النافذة بلحمه الأسمر الزيتي، أراه من فوق. وجهها يبدو منتفخا من نوم بعد الظهر، فأضم بين ساقي صلابة استدارة غير مقلقة وغير ملحة."

" وكنت أمشي بين البيوت المبتلة القليلة الإرتفاع.. أحاذر أن أنظـــر، بشـــكل صريح، إلى المداخل المعتمة قليلا المليئة بالنسوان، منهمكات في الطبيخ أمام مواقد الجاز التى تفح وتنير العـــتمة بـــنور أصفر ثابت الإتقاد، أو متربعات أمام الطشوت المعدنـــية يغســـلن ويدعكن هدوم الرجال والعيال، أو محنيات الـــرؤوس عاكفات علي تنقية الأرز في الصواني النحاسية في نور النهار على عتبات البيوت، وهن يرضعن أطفالهن، تركن لهن أثداءهن بحركة نسيان لهم وللعالم كله."

ولا نهايـــة لحكايـــات إدوار الخـــراط عن النساء اللائى خطرن فى حياته حبا أو عشقا أو مجرد قرابة أو زمالة. سيلفانا الغلمانية، وسعاد السماحي بنت بحري الطويلة الأنيقة الملفوفة بإحكـــام، وديســـبينا اليونانية الدقيقة الجسم كأنها دمية أو لعبة، وجانيـــن اليوغوسلافية، وديانا النحيلة الهفهافة "التى وقع مطلع طفولتـــي فى شباكها الشهوانية"،وإيفيت ساسون، ومنى العابثة، وسوســـو تلمـــيذة مدرســـة نـــبوية موســـى، ومادونا غبريال التى"مازالت تشرق علي فى الحلم بنورانية لاتندثر"، وغيرهن وغيرهن.

٣- النصوص

"كانا يقفان تحت عمود دقلديانوس، عمود السواري. قال لهـا: أنظـري إلى هذا الجمال. كيف يمكن أن يكون الصخر وردة سـامقة لاتتحنـي، والجرانيـت فيه شبق الجسد الغض المستدير؟

"قـال: أنا أفكر في روعة وبشاعة وحتمية آلاف، مـئات الآلاف مـن أجسام أجدادي الذي يقوم هذا العمود على عظـامهم. هذا الجمال بكل قسوته، ذهبت أجسام الشهداء طعما له. هؤلاء الأقباط بعنادهم العقيم، وأقول المجيد؟ ماالجدوى؟

"قالت: الاستشهاد لا يبحث عن جدوى بطبيعته.

"قـال: أما نحن فنبحث. نحن الذين لم نستشهد بعد. نحن الذين شهادتنا معاناة غير مسطورة على حجر، ولا مذكورة في كتاب.

"كان عنف رده لطمة، ليست لها."

"كانـت البنـت سـمراء غضة ملفوفة وخجولة، تضم الكـراريس والكتـب إلـى نبتة الثديين البرعمين بحركة بنات المـدارس المـأثورة المشهورة. ولكن نظرة عينيها الغائرتين فيهما غواية أنثوية مبكرة، تطعن الأجسام المتفتحة على عرامة اليقظة الذكورية البكرة."

"كانـــت باولا تقارب الأربعين. فتية وفوارة الجسد في ذلـــك الصيف كأنما تهاجمني بأنوثتها الوفيرة. في الصبح تأتي علـــى الإقطـــار، عاريَـــة الصدر تقريبا تحت البلوزة الخفيفة المتهدلة التي تتجاوب، ساقطة على ثدييها المليئين، مع شعرها المسترســـل الذى يسيل بنعومة وكثافة على كتفيها الشامخين... عيـــناها مغويـــتان، خضرتهما زرقاء داكنة وضحولتها خطرة وزلقه"

"أرى الولد، صغير الجسم ، ساقاه رفيعتان في الشورت الأبـــيض الواســـع، وقميصـــه مفتوح، عيناه كأنما فيهما نظرة متأملة، مبكرة كثيرا عن سنه، وهو يقف في أول الصبح علي حافة البحر الموحش ، عند المندرة .

"وأحس، عبر السنين الطويلة، بالنداوة اللينة تحت قدميه الحافيتين، والهواء المبلول على وجهه .

"وأجـــد أن الشوق، مثل نزوع الموج، يرتمي على الشط ممدود اليدين، بلا تحقق، مثل اندفاع الماء، مستنفدا بعد رحلة طويلـــة على ثبج العمر، ينكص محسورا أبدا إلى عرض اليم العمـــيق، ولا يفتأ يعلو وينحسر، حلمه يأتي ويعود، لايهدأ إلى راحة، وكأنه لم يترك خط النهاية المتعرج، لحظة واحده.

إن الرائـــي والمرئي والحاكي أيضا هو إدوار الخراط. وكعـــودة بروست باحثا عن الزمن الضائع، يعود العاشق إلي

مدينته/ محبوبته:"يضربني هواء الليل القادم من المينا الشرقية ومن موقف ترام البلد، محطة الرمل خالية إلا من حفيف النخل السـلطاني علـي الجانبين، والليل ينالني في النهاية، ينال مني أغوارا مفتوحة كجروح، أمام صخر النجوم، وإقفار السماء."

"يقين العطش"

لــ إدوار الخراط

نصل حاد يتدثر بمتاهات الرغبة والأقنعة وانعدام اليقين

يــبدأ إدوار الخــراط روايته التحفة "يقين العطش" بهذه الكلمــات: "كان حسه بالفقدان الذي لايعوض عميقا. قال:الحياة ذهبــت. عــادت إلــيه فجأة رائحة الفولكس القديمة، من أولى ســنوات الســبعينات، رائحــة فيها أثارة من اللبن الطازج، والمنيّ، والبنزين، وعطر لافام الذي يعرفه من "رامه". رائحة الخصوبة، رائحة الدينامية. رائحة لن تعود أبدا."

فاتحــة معبرة ومصدمة، معنى ومضمونا وتعبيرا، كأنما يــريد بها الخراط، أن يحدد بارامترات هذا العمل الذي ينضح بتجربة بالغة الشمول والعمق في معترك الحياة والفكر والعمل السياســي والصنعة الأدبية وفوق كل ذلك، وربما قبله جميعا، فــي عــالم العشق الحسي الذي أخضعه الخراط للغته الفريدة والخاصــة التــي كأنما ابتدعها لنفسه ولشخوصه الغارقة في مــتاهات مــن الرغبة والشبق الحسي وتابوهات اللذة المحرمة والــتوق إلــى يقين لاوجود له. لقد أصبح هذا اللايقين من أهم الظواهر التي يتسم بها عالم اليوم، وأصبح يخيم على كل شيء ويصــيب الأمــم والأفــراد بحالــة من الإحباط وفقد الإتجاه واللاجــدوى. و"يقيــن العطش" تجسيد لهذه الظاهرة من خلال بطلهــا (الراوي) ومعشوقته "رامه"، بطلة الخراط في الثلاثية

التي بدأت بـــ "رامة والتنين" وتلتها رواية "الزمن الآخر"، ثم "يقين العطش".

وبـــادئ ذي بـــدء، لابـــد من القول إنه من قبيل العبث محاولة تلخيص أي عمل من أعمال إدوار الخراط، وذلك لسبب بســيط هـــو أنـــه من العبث أن يحاول المرء أن يلخص عملا ســـيمفونيا. كمـــا أن الخـــراط لايأبه للحبكة والإثارة وترتيب الأحـــداث، فهـــي أمور تهم بالدرجة الأولى كتاب المسلسلات التليفزيونية وأفلام الرعب. لكنه يغوص في لجة الواقع كما هو بأحداثه المتلاطمة المتراكمة دون ترتيب. وهو يكتب بما أسميه أســلوب القـــص السيمفوني. وفصول رواياته هي دائما أشبه بالحركات في المقطوعات السيمفونية، التي يمكن أن تشكل كل منها عملا فنيا مستقلا في حد ذاته وتشكل في مجموعها عملا مـــتكاملا. وســـيمفونية "يقين العطش" مؤلفة من تسع حركات يمكن أن تسمع أو تقرأ، وأن تستمتع في النهاية، بكل منها على حـــدة. لكنها في النهاية كل متكامل يتشابك في إبداع فني محكم ليشـــكل في النهاية هذا العمل المتفرد. ويكفي أن نطالع عناوين هذه الحركات أو الفصول أو اللوحات لندرك مدى تكامل العمل وعمقه. وهذه العناوين، على التوالي، هي: الرقصة التي لم تتم؛ دخـــان معلـــق فـــي الهواء؛ جسد ملتبس؛ رمح مكسور؛ جسد طعيـــن؛ عيـــنان مفتوحتان في العتمة؛ جسد غامض الوضاءة؛ القـــناع الأبنوس الأسود؛ يقين العطش. فالرقصة التي (لم) تتم، والدخـــان (المعلـــق)، والجسد (الملتبس) والرمح (المكسور)،

والجسد (الطعين)، والعينان المفتوحتان (في العتمة)، وقس على ذلــك بقــية ماتوحي به هذه العناوين المعبرة، إنما هي جميعها تكريس لمفهوم اللايقين واللاتحقق واللاجدوى الذي يشكل محط تركيز الرواية وكنه الأزمه التي يعيشها البطل.

بطــل "يقين العطش" خبير آثار إذا جاز لنا أن نحدد له وظيفة معينة. لكنه في واقع الأمر إنسان مثقف مهموم بالوطن والـــتاريخ والحضـــارة والموســيقى والفن والعشق. وهو في احـــتكاكه بكـــل مايتعلق بهذه القضايا يحاول أن يضع يده على "نظام الأشياء" أو أن يضعه في منظوره الطبيعي. وأزمة بطل "يقيــن العطــش" الحقيقــية هي أن اللايقين أصبح يكتنف كل الأشــياء، كل الأمور من حوله بدأت تتخذ أشكالا أخرى غير تلــك التي ينبغي أن تكون عليها، وبدأت تظهر عليها أعراض الإنحـــلال. والخـــراط إنما يصدر في ذلك عن منظور فلسفي يقول بأن معالجتنا العقلية للواقع وتصورنا له هي التي يمكن أن تمنح هذا الواقع نسقه ونظامه، وبالتالي معناه. فلقد رأى والتر بنياميــن أن المسؤولية الرئيسية للفلسفة هي إعطاء نسق جديد للصور التي تتشكل من خلال تطورنا الحضاري. وانطلاقا من هذه الفلسفة رأى أدورنو أنه لابد من خلق نظام حضاري جديد في مواجهة ماتكشف عنه حضارتنا الحديثة من تفكك وانحلال. وهذا هو الإحساس الذي يراود بطل "يقين العطش" الذي يدافع عن حضارة وطن بدأت تشوبها أعراض التفكك والإنحلال.

بطــل "يقين العطش" تحدوه رغبات ميتافيزيقية متشابكة

فـــي اليقين واللذه والمعرفة والشفافية والصدق. وهذه الرغبات كمــا يقــول الــناقد الفرنســي رينيه جيرار في كتابه "الخداع والرغبة والرواية" تدفع بضحاياها إلى نقطة انبهار غامضة تقع بالــتحديد على مسافة متساوية من الإنسلاخ الفعلي عن الشيء المــرغوب والصــلة الحميمــية به في آن. وهي المنطقة التي يسميها كافكا "الحدود مابين الوحدة والإجتماع". وتلك هي حالة اليقيــن/اللايقين التي تؤرق البطل المأزوم، رغم كل محاولاته طــرح الأمــور جانبا أو أخذها ببساطة، أو كما يقول جيرار "الإنسلاخ عنها"، فيرتد إلى حالة الاشتباك فيها، وهذا يضاعف محنته، ويغرقه من جديد في دوامة الأسئلة اللانهائية .

يتســاءل بطل "يقين العطش" : "من أنا إذن؟ ماذا أريد؟ أنــا، ومعــي طائفة، أو، جمهرة من أمثالي. أهذا سؤال يسأل الآن، بعــد أن كاد كل شيء أن ينقضي؟ هل كنت، وما زلت، أريــد المحــبة؟ أريــد الحــب؟ أريد الكرامة؟ أريد التبشير، والتعجيل، بعالم جديد كله عقل وفهم وحدوس صافية، في وسط أمــواج الظلام هذه المرتطمة حولي؟ في وسط العنف، والقتل، والغــباء، والغيــبوبة، والانصياع؟ في وسط فقر تزداد عضته شراسة؟ في وسط أطفال يبيتون على الأرصفة، ويسقطون بلا ثمــن في بالوعات مفتوحة ويغتصبون، وينتهكون، ويحشدون فــي أكــوام آدمــية مــتراكمة فــي غــرفة واحدة مع الكبار المتضــاجعين، ويــرغمون على إدمان المخدرات، وترويجها، ويقــتلهم أسطواتهم وأسيادهم وستاتهم كيا ونفخا وخبطا بالعدة،

وامتهانا، بالسذاجتي!"

"هـل تتحسر عن الأرض لوثات الطعنات التي تريد أن تغمرها في البداوة، في الظلام، أن تسلمها لأفواه الضباع؟"

"كأنني في الحلم، حيث تتقطع الصلة بين الحافز والفعل، بيـن مـاأريد ومـا أقـترف، بين العلة والنتيجة، بين الرغبة والحـركة. أمـد يدي، متوترة، متلهفة، مشدودة الأصابع، فلا أمسـك بشيء، الثمرة هناك، الثمرة في متناول قبضتي، لكني عندما أطبق عليها كفي أجد أن في يدي خواء."

"شـبعت ورويـت، نهلت وعببت، مازلت ظامئا، الملح على شفتي."

"لـو رويـت حتى الغصص مازددت إلا يقينا بعطشي المقـيم." أليس في هذا تجسيدا نابضا لأزمة الفشل في التحقق والبلوغ .

حتى في الحالات التي يقترب فيها البطل من اليقين نجده يجفـل فجأة ويرتد إلى داخل ذاته محدثا نفسه، حتى وهو يدنو من لحظة التحقق مع الآخر. عاتبته حبيبته قائلة:

"ياحبيبـي، لماذا تعذبني وتعذب نفسك بالكلام، وما وراء الكـلام؟ ألست معي، ألسنا الآن معا، في حضن بعضنا بعضا؟ لماذا، وأنت معي تلوذ فجأة بالغسق؟"

ومرة أخرى، حينما سألها، وهو يحيطها بذراعيه، وتلتف ساقاه بفخذيها:

- هل أنت هنا؟ هل أنت موجودة؟

هنا، لم تستطع معه صبرا، فانفجرت صارخة:

- ياخبر! ياحوستي! كل هذا وأنا غير موجودة عندك؟

في "يقين العطش" نزال عاطفي مشبوب بين البطل الذي يـــرى في نفسه "دون جوان محبطا"، ومحبوبته، أو بالأحرى معشـــوقته، الجريئة التي تتعامل معه على حلبة الحب والعشق في ندية. قالت له: "أنت صنعت مني شيئا كأنه عاهرة ممجدة." فالبطل، كما يصف نفسه أحيانا "سنتمنتالي" ورومانسي وشاعر ومحلق في سماوات العشق المحترق بالرغبة الفيزيقية. أما هي فالحـــب عـــندها انخراط في الفعل:"تعال زي ماانت كده، تعال علـــى طـــول، زي ماانـــت كـــده." وهـــي أيضـــا مســـتفزة ومستنفرة:"حتى في عملك وليس في الحب فقط أنت تفشل عن الفعل. تتأمل، تنظر إلى بعيد، تحسب النتائج وتتخيل العواقب، يتصـــبب مـــنك العـــرق وأنـــت جامد بلا حراك." بطل "يقين العطش" في نزوعه إلى فلسفة الأشياء يقول لحبيبته:"هل تعرفين أنك تحبين جسدك، بل تعشقينه عشقا مطلقا؟" وهي في رسوخها على أرض الواقع ترد بقولها:"بطل أوهامك بقى."

فـــي حوار آخر تقول له: "لعل مايجذبك إلي ومايجذبني

إلـــيك... أننـــي كما تعرف امرأة قوية، مثل الست والدتك، الله يـــرحمها، أنت تجد في ندا جديرا بك. تحديا." وحينما لم يقبل وجهـــة نظـــرها مبديا عدم اقتناع، ومضيفا:"أحب فيك ضعفا أساسيا، واحتياجا أساسيا" كان ردها:"والله مانت فاهم حاجة."

هـــذا الـــنزال العاطفـــي بين البطل والمعشوقة يظل أحد جوانب أزمة البطل التي يحسمها "فلسفيا" في هذا الحوار:

"هل أنا أعرفك؟ ياللسؤال!

"نعم، أعرفك. وتظلين، على معرفتي بك، غريبة عني."

لكـــن "يقيـــن العطـــش" ليست مجرد رواية عشق مقيم وصبابة لاتجد سبيلا إلى التحقق فحسب، لكنها نصل حاد يشق الحجـــب عن واقع اجتماعي أليم وما يفرزه من تفسخ أخلاقي وتذمـــر اجتماعي وتطرف ديني، ومن "متاجرة ومزايدة ونهب وتلويث لقيم عليا هي كل مجد هذا البلد."

في "يقين العطش" يستخدم الخراط مجازية الأقنعة ليعبر عن زيف الواقع. فهاهي ذكرى ذلك القناع الأسود تطارد مخيلة الـــبطل. وفـــي نهاية المطاف يصبح القناع جزءا منه بل ربما يـــتحول الوجه نفسه إلى قناع "لاأستطيع أن أنفضه عني، كأنما قـــد تحجـــر ملتصقا بجلدي وعظام وجهي، ليس ثم فرجة ولو هينة بمقدار شعرة بيني وبينه، قناع صامت عاقل قانونه الزمت

المـزعوم أنه حكمة، قناع محبط وراض بالحبوط." وفي ذلك تعبير بالغ الدلالة عن الإنكار المخزي للواقع والذي يحذر منه المؤلـف علـى لسـان بطلته "رامه" التي تدعو إلى "مواجهة الأحداث وليس التغطية عليها، المصارحة وليس المكاتمة، ولا مواكـب الدعـوة وتوزيع الكوكاكولا والشربات في سرادقات الحكومة تتصاعد فيها الزغاريد ويتبادل الشيوخ والقسس تبويس الدقـون، تلقى الخطب العصماء ثم ينفض المولد، والجرح باق على النغل."

إن عملا يتصدى لكل هذه المعاني والقضايا يخلق تلقائيا آليـته وأدواتـه ولغته. وقد استطاع إدوار الخراط، على مدى أكـثر مـن ٥٠ عاما من العطاء المتفرد والإبداع الجميل، أن يخـط لنفسـه أسـلوبه الـذي ينفرد به في القص وفي التقاط التفاصيل الدقيقة والتعبير عنها بحرفية لاتبارى.

واسـتخدام الخراط للغة وآليات خاصة تميزه عن سواه إنما تفسره نظرياته النقدية حول الحساسية الجديدة والكتابة عبر النوعـية. فهـو يرى أن الكتابة الإبداعية "قد أصبحت اختراقا لاتقليدا، واستشكالا لامطابقة، وإثارة للسؤال لاتقديما للأجوبة، ومهاجمـة للمجهـول لا رضى عن الذات بالعرفان." وتقنيات "الحساسـية الجديـدة" كما يؤصلها الخراط هي "كسر الترتيب السردي الإطرادي، فك العقدة التقليدية، الغوص إلى الداخل لا التعلق بالظاهر، تحطيم سلسلة الزمن الدائر في خط مستقيم...،

مساءلة – إن لم تكن مداهمة – الشكل الإجتماعي القائم، تدمير سياق اللغة السائد المقبول، اقتحام مغاور ماتحت الوعي."

من تقنيات الخراط الأخرى في الكتابة تقنية المحارفة أو الإصاتة، أي استخدام الحرف بشكل متكرر: "عطشي لايطاق، أمطـــار لاتسقط. أخطبوط متقطع الأطراف يحيطني بالحبوط. حطام أوطار حطت بها طوارق البطلان العاطفية، تتقطر النياط مـــن وطـــأة القطـــيعة...أنـــت وطني الوطيد يحوطني بعطاء وطمأنينة عندئذ تضطرب طيور الطرب وتخبط الطبول أطلال طقوس كانت سطوتها قاطعة". ويقول الخراط إن استخدام هذه التقنية لابد أن يتوفر فيه الصدق وليس مجرد الزخرفة والنمنمة والزخرف البديعي، سعيا إلى "مهاجمة المستحيل" التي يعتبرها الخـــراط "المبرر الأساسي للعمل الفني". ويوضح الخراط هذه الـــنقطة قائلا إن المستحيل هنا، بالتحديد، هو عبور الفجوة بين الموسيقى كصوت بحت وبين الدلالة اللغوية، ودمجهما معا.

إن هذه المفردات:"الإختراق" و "الإستشكال" والمهاجمة" و "المداهمـــة" و"التدمـــير" و "الكسر" و "الإقتحام" هي تعبير حقيقـــي عـــن تقنـــيات الخراط الإبداعية، والتي تجسدها "يقين العطش" على أروع صورة.

تذكـــرنا "يقيـــن العطـــش" برائعة البرتو مورافيا "زمان الدنـــس" المنشـــورة عام ١٩٨٧، والتي كانت تجسيدا صارخا وإدانـــة قوية لحالة من التفسخ واللايقين والإحباط التي سادت

الواقـــع السياســـي والإجتماعـــي الذي عاصره أبطال الرواية، ومحاولـــة متعطشة لفهم ماذا حدث وماذا يحدث في مجتمع بدأ يكشـــف فجأة عن تصدعات مخيفة: انحلال اجتماعي، سرقات، مافـــيا، تطـــرف. وهـــي ذروة في فن السرد الروائي يدفع بها الخراط الرواية العربية إلى زمن أبعد بكثير من زمنها الراهن ويدخـــل بها القرن الحادي والعشرين بثقة وثبات ويضع أقدامه بين صفوف عمالقة الرواية من أمثال جويس مؤلف "يوليسيس" ومارســـيل بروست مؤلف "البحث عن الزمن الضائع" وألبرتو إيكـــو مؤلف "اسم الوردة" بل إننا في "يقين العطش" نلمح آثار فلوبير وبلزاك وغيرهم من أساطين الرواية العالمية.

"الحب في المنفى"
لـــ بهاء طاهر
التشبث بالحلم في مواجهة الواقع المـر

يقول فاتسلاف هافل، المثقف الثوري الذي أصبح رئيسا لـبلده (الجمهوريــة التشــيكية) فــي مقــال بعنوان "مسئولية المثقفيــن"، نشــرته مجلة نيو يورك ريفيو لعرض الكتب، إن هــناك نوعيــن من المثقفين. يندرج تحت النوع الأول دعاة مايســميه الفيلســوف كارل بوبر بظاهرة الهندسة الإجتماعية الكلــية. وهؤلاء هم المثقفون الدوغماتيون الذين يتصورون أنه يمكن تغيير العالم إلى الأفضل تغييرا كاملا وشاملا استنادا إلى أيديولوجــيات مسبقة تدعي فهم جميع قوانين التطور التاريخي وتتصــور إمكانــية التوصل إلى حالة كلية وشاملة تكون هي التعبــير النهائي عن هذه القوانين. وهذا النمط من التفكير، كما يــرى بوبــر، لا يمكن أن يؤدي إلا إلى الشمولية والاستبداد. ويتســاءل هــافل ألــم يكن دعاة الأيديولوجية النازية الأوائل، ومؤسسو الفكر الماركسي وقادة الفكر الشيوعي من المثقفين في المقــام الأول؟ أولــم يــبدأ كثير من الحكام الديكتاتوريين، بل وبعض الإرهابيين بدءا من الألوية الحمراء في ألمانيا حتى بول بــوت في كمبوديا، حياتهم كمفكرين ومثقفين؟ ويرى هافل أن تعبير "خيانة المثقفين" هو تجسيد لهذه الظاهرة. لكنه يشير إلى وجــود نوع آخر من المثقفين الذين يرون الأمور من منظور عالمي أوسع نطاقا ويعترفون بالطابع الغامض والمعقد للعولمة

ويقـــبلون بـــه. وهـــؤلاء المثقفون بما لديهم من شعور متزايد بالمســـؤولية تجاه العالم لا يربطون أنفسهم بأيديولوجية معينة بقـــدر مايشعرون بانتمائهم إلى الإنسانية وكرامة الإنسان. وهم الذين يبنون التضامن بين الشعوب، ويعززون التسامح والكفاح ضد قوى الشر والعنف، ويدافعون عن حقوق الإنسان ويؤمنون بأنهـــا لاتـــتجزأ. وهم ضمير المجتمع وضمير الإنسانية الذين لايقفـــون مكتوفـــي الأيدي حينما يكون هناك أناس آخرون في مكـــان آخر من العالم يتعرضون للإبادة أو حينما يكون هناك أطفـــال تحصدهم المجاعات أو شعوب تعاني القهر والعنصرية والإستبداد. وهم أيضا واعون بكل مايواجه الجنس البشري من مخاطـــر أسلحة الدمار الشامل وتردي البيئة ونضوب الموارد الطبيعية. وهم قبل كل شيء واعون بما يسمى بالترابط العالمي وبالصلات التي تربط بين كل ما يجري في العالم. يقول هافل إن هـــؤلاء هـــم المـــثقفون الذين يكافحون من أجل كل ما هو لصـــالح الإنســـانية وخيرها ، وهم الذين ينبغي أن يلقوا آذانا صاغية لما يقولون.

بطـــل رواية بهاء طاهر "الحب في المنفى" هو نموذج لهـــذا المـــثقف الذي عاش ذروة الحلم الناصري في الستينات، وذبوله وانكساره في السبعينات، وأفوله وتبدده في الثمانينات.

ففـــي الســـتينات كان هو الصحفي المعروف بناصريته الشديدة، وكان يعلق فوق رأسه عبارة ناصر الشهيرة يوم قيام

الوحدة "دولة عظمى، تحمي ولا تهدد، تصون ولا تبدد." وألف كتابا عن عبد الناصر، بعد موته، صدرت معه الأوامر السرية إلى أكشاك الجرائد والمكتبات بإخفائه فلم يره أحد. وسنراه بعد ذلك في منفاه يعلق صورته في مدخل شقته يناجيها في السراء والضراء.

وفي السبعينات لم تكن بينه وبين رئاسة التحرير سوى خطوة "ثم جاء السادات فضاع كل شيء وأصبحت المستشار الذي لايستشيره أحد." وأضر الواقع الجديد أيضا بحياته الشخصية، وبعلاقته بزوجته "منار" الصحفية في نفس الصحيفة، أم ولديه خالد (تأكيدا لناصريته) وهنادي. "أفهم الآن أن منار التي جمدوا وضعها في الصحيفة مثلي، وبسببي، قد اعتبرت عبد الناصر خصما شخصيا لها." وكان الطلاق.

وفي أوائل الثمانينات يعمل البطل مراسلا لصحيفته في إحدى المدن الأوروبية. وهاهو يلتقي، على غير موعد، بزميل ماركسي قديم كانت قد دفعته الظروف أيضا إلى مغادرة بلده والعمل في بيروت مع إحدى المنظمات الفلسطينية. وكان قد أصدر قرارا بوقف هذا الزميل الماركسي بعد أن كتب مقالا هاجم فيه بيان ٣٠ مارس الذي أعلنه عبد الناصر بعد نكسة ١٩٦٧. ويتحسر الإثنان على أحلام الستينات الضائعة. "أين نحن من تلك الأيام، أرجع لنا هذا الزمن ثم أوقفني عن الكتابة كما تشاء. كان معك حق في كل ما قلته عن عبد الناصر وكنت

أنــا المخطــئ." ويعــترف بطــل الرواية، بأمانة يفتقر إليها الكثيرون، "أدرك الآن بصفاء كامل أن تشبثي بحلم عبد الناصر أيامها لم يكن مجرد إيمان بالمبدأ الذي عشت مقتنعا به. بل كان أيضا تشبثا بحلمي الشخصي، بأيام النجاح والمجد والوصول."

ولكــن بعد وقوع حرب لبنان وما ارتكبته فيها إسرائيل مــن فظــائع، والعجــز العربي والعالمي أمام المجازر وغزو المخيمات ومذابح صبرا وشاتيلا وعين الحلوة، وبعد أن يتناول بهاء طاهر هذه الأحداث بكل الحنكة والجرأة والتمرس والغيرة القومية وتأصيل الوقائع بشهادات الشهود، تتبدى بكل الوضوح الشــهادة الحقيقــية التي تكمن وراء عمل بهاء طاهر والرسالة التي يريد أن ينقلها: نعم. لقد كان التشبث بالحلم أجدى وأشرف من التردي في شراك الضعف والمذلة والهوان.

هــذا هو المغزى والدرس الهام وراء هذا العمل العظيم. لكــنه لــيس الدرس الوحيد. ذلك أن "الحب في المنفى" عمل متعدد الأبعاد، مسرحه العالم ككل، وفيه يضع المؤلف يده على أزمــة هــذا القرن الغريب بكل تناقضاته وهو ينصرم بسنينه الأخــيرة متسربلا بالخزي والعار. وهانحن نبيت ونصحو كل يــوم علــى تقارير الصحف وشاشات التليفزيون التي تنقل لنا بالكلمــة والصــورة ماأنجزه هذا القرن "العظيم" الذي أثار في البشــرية أعظــم ماراودهــا من أمال، لكنه حطم كل أحلامها ومــثلها، والــذي يأبى إلا أن يطفئ كل الشموع التي أضاءتها

البشرية على مدى سنينه الطوال بالكفاح والعرق والدم. وهاهي السنوات الأخيرة من هذا القرن تشهد انبعاث قوى الظلام ممثلة فـــي إبادة الأجناس، والعنصرية، ومصادرة الحريات، وتجويع الشـــعوب، وإرهـــاب الدولة، مخلفة وراءها أنقاض مابشر به القـــرن مـــن شـــعارات الحرية والديمقراطية والنظم العالمية الجديـــدة، وتاركـــة خلفها قطاعات هائلة من البشر تعاني من الحرمان والجهل والفقر والمرض. إنه عصر الإحباط، وعصر الأحلام المجهضة كما صوره بهاء طاهر في لوحة أصيلة، وإن كانـــت مقبضة ومفجعة، هي شهادته ـ المخضبة بدم الشهداء والنابضة بألمه وفجيعته ـ عن واقع مر ومستقبل مجهول.

في مؤتمر صحفي عن انتهاكات حقوق الإنسان في شيلي يلتقي بطل "الحب في المنفى" بـ "بريجيت" المرشدة السياحية النمساوية التي كانت تترجم شهادة أحد المعتقلين السابقين.

"اشتهيتها اشتهاء عاجزا، كخوف الدنس بالمحارم. كانت صغيرة وجميلة وكنت عجوزا وأبا ومطلقا. لم يطرأ على بالي الحب. ولم أفعل شيئا لأعبر عن اشتهائي."

كانـــت تلك هي أولى سطور الرواية. لكن الأحداث التي تلـــت أثبتت عكس ذلك تماما. لقد كانت بريجيت أيضا ضحية ظروف قاسية في بلدها حيث اضطهدها أهل مدينتها النمساوية لزواجها من إفريقي. وتعرضت مع زوجها للهجوم عليهما في

الطـــريق وهـــي حامل ففقدت طفلها ثم طلقت من زوجها. وقد جاءت إلى هذه البلدة الأوروبية للعمل مرشدة سياحية. وهاهي تلتقي بطل الرواية، وتتوثق علاقتهما تدريجيا.

ثـــم يقع الغزو الإسرائيلي للبنان. ويتعرض البطل لأزمة صـــحية يكـــاد أن يفقـــد معها حياته وهو يتابع الشلل العربي والعالمي في مواجهة الغزو. "أدير مؤشر الراديو من المغرب إلى القاهرة إلى بغداد وأنا أنتظر في كل لحظة أن يحدث شيء. أقول لنفسي إن شيئا سيحدث. شيئا غير تلك الصور التي يجرح بها التليفزيون والصحف عيني كل دقيقة. أنتظر شيئا آخر يغير ذلك الهوان. ولكن لاشيء."

تبلغ مأساة البطل ذروتها حينما يقرأ خبر انتحار صديقه الشاعر خليل حاوي بإطلاق الرصاص على رأسه في بيروت. وكـــان قـــد قـــرأ الخبر وهو في دوامة الأنباء التي تصله عن بشاعة الحرب وآلاف الضحايا. كان قد قرأ أيضا عن صاحب مستشـــفى خـــاص فـــي بيروت رفض استقبال ضحايا الحرب حفاظا على سمعة مستشفاه.

"قفـــزت مـــن الفراش وخرجت مرة أخرى إلى الصالة ووقفـــت أمـــام عبد الناصر. سألته لماذا يعيش غسان محمود ويمـــوت خليل حاوي؟ لماذا يموت من صدقك وصدق الرؤيا؟ ... لماذا ربيت في حجرك من خانوك وخانونا؟ .. من باعوك وباعونـــا؟ لماذا لم يبق غير غسان محمود؟ لاتدافع عن نفسك

ولا تجادلني.

"لاتبك! .. على الأخص لاتبك! ولا داعي لهذه الحشرجة فـــي الصـــوت، ولا داعي لقرار من رئيس الجمهورية بتأميم الشـــركة العالمـــية لقناة السويس شركة مساهمة مصرية.. ولا داعـــي لـــــ "قامت دولة عظمى تحمي ولا تهدد وتصون ولا تـــبدد".. ولا داعـــي لكل هذا الطنين في الأذن، فأنا لاأحتمل. أسمعت؟

"ثم أي زجاج هذا الذي يتناثر في الأرض؟ ومن أين يأتي هذا الرنين؟ من الذي يصرخ؟ وما الذي يسقط؟"

أيـــام عصـــيبة تمر على البطل وقد نقل إلى المستشفى نتيجة لأزمة قلبية حادة. لكنه حينما ينجو منها يقرر، ليس فقط بأمـــر الطبيـــب، ولكـــن أيضا بوازع من نفسه، أن يكف عن الصحافة والسياسة والتوتر، وأن يعيش حلمه مع بريجيت.

وفـــي هـــذه الرواية العظيمة ستأسرنا بطلة بهاء طاهر كشخصية فاعلة في مقابل البطل المحبط الذي أجهض مشروعه "القومـــي" ومشـــروعه "الشخصي" ولم يعد يرى في الحياة إلا "كذبـــة" لا معـــنى للاستمرار فيها. هذه البطلة "الفاعلة" تواجه البطل ذات يوم بطلب حازم:

- اســـمع. لا أريـــد أن أراك بعد اليوم. سامحني ولكن

يحسن ألا نلتقي. أظن أنني أحببتك وأنا لاأريد ذلك. لاأريده بعد كل مارأيته في الدنيا.

سكت لحظه. وقلت:كما تشائين. وراقبتها وهي تبتعد عني بخطوات مسرعة.

سيتكرر هذا المشهد تقريبا في آخر الرواية بعد أن فشلت كل محاولات بريجيت في "تفعيل" البطل المحبط، رغم كل مشاهد الحب والعشق الجميلة والصادقة.

"رفضت بريجيت أن أودعها. أخذت حقيبتها أمام المطار ورجتني ألا أدخل معها. قالت أكره مواقف الوداع."

قبل ذلك حاولت كثيرا.

ذات يوم حكت له "درس الأشجار". في طفولتها البعيدة اصطحبها أبوها إلى الغابة. سألها إن كانت تعرف أسماء الأشجار. قال لها عار عليها أنها لم تكن تعرفها حتى الآن. وبدأ يعلمها الأسماء. تقول بريجيت:"لم يمت هذا الدرس أبدا. عندي في كل بلد أصدقاء من الأشجار. أذهب إليها لتشاركني فرحي ولكي أشكو لها حزني." ثم فاجأته بسؤال:

- مارأيك أن ننجب طفلا؟
- أنت تمزحين؟
- ... طفل هو أنت وهو أنا. نعيش فيه معا ونعيش معه،

بعـيدا... فـي جزيرة أو فوق جبل. نعلمه أن يحب الأشجار والـزهور والشـعر، ونعلمـه هو أيضا أن يتخذ من الأشجار أصدقاء له... دعنا ننجب ذلك الطفل.

لكن هذا الدرس وهذا الرجاء ولدا ميتين.

"كان صمت ووجوم. توهج شيء لحظة واحدة ثم انطفأ. ... رحـنا نثرثر ونحاول أن ننسى ذلك الطفل الذي ولد لحظة واحـدة عشـق فيها الأشجار ثم مات على طرف سؤال. ولكنا نعـرف أنه هناك يخايلها ويخايلني. يعذبها بالندم لأنها أحبته، ويعذبني لأني وأدته من قبل أن يكون."

إن شخصـية بريجيت في الرواية، بكل ماتمثله بزواجها مـن إفريقـي ضد إرادة مجتمعها العنصري، وبانخراطها في قضـايا حقـوق الإنسان، وبأفكارها الطليقة، بل حتى بطبيعة عملهـا "مرشـدة" سياحية، هي رمز الحرية في المنفى الذي تتناولـه الرواية. وقد تجاوب معها البطل الناصري، ولكن في حدود فرضها واقعه. ولذلك فهي حينما طالبته بنوع من الإلتزام تخـاذل ولـزم الصمت. (بريجيت كانت لها أيضا تجربة مع الصديق الماركسي، لكنها فشلت في أول لقاء.)

في "الحب في المنفى" يقدم لنا بهاء طاهر أيضا شخصية أمـير عربـي يدعي التقدمية ولكن تنكشف علاقاته واتصالاته المريـبة مـع أكبر أصدقاء إسرائيل في المدينة. وحينما تفشل

محاولاته في تجنيد بطل الرواية وأيضا صديقته بريجيت يستغل نفـوذه وتأثيره لإنهاء انتداب البطل إلى تلك المدينة الأوروبية ولفصـل بريجيت من عملها. وكانت تلك هي الحركة الأخيرة فـي لعـبة الشطرنج أو لعبة الحب في المنفى. حوصر الحب، فمات. درس آخر من دروس "الحب في المنفى" لكنه هذه المرة عن صلافة استخدام المال العربي.

في "الحب في المنفى" أيضا درس جمالي هام يتجلى في لغـة بهاء طاهر العذبة "الناطقة". فهو يبتدع مايمكن أن نسميه النص/اللوحة كجداريات فنية ناطقة تفصل بين مواقف وجدانية معيـنة أو تمـثل النغمة الختامية أو "الفينالي" لينهي بها موقفا حادا أو مونولوجا داخليا مؤثرا. هذه الجداريات تنتصب داخل الـنص بجماليـتها المكـثفة وعمقها الفكري والنفسي وصدقها الناصع فتضفي على النص أبهة كأنها أعمدة المعابد القديمة بما توحي به من غموض وأسرار. في معظم هذه الجداريات تركز عدسـة بهـاء طاهر وريشته وقلمه على طائر البجع الأبيض فيجسد فيه مايريد أن يجسده من معنى في موقف معين.

"مامعنى أن أستمر في هذه الحياة الكذبة؟ من أكون؟ ولم لاأنـزل الآن في جوف النهر. أرقب من قلب الماء بطون ذلك الـبجع الأبيض الرجراجة وأصلي أن يحملني التيار بعيدا جدا، بعيدا عن البجع وعن البط وعن الأشجار والجبال وعن البشر ـ بعيدا إلى فجوة مدفونة وسط الصخور أندس فيها وأنزوي ثم

تغمرنـــي الطحالب والنباتات والقواقع والأسماك وتخيفني إلى الأبد؟ لو أني فقط أتلاشى!"

ومرة أخرى:

"ركزت عيني في النهر ومرت فترة طويلة لم أكن أرى فـيها شـيئا، ولكـنى أفقـت على حركة فوق السطح الساكن وضـجيج. كانت هناك بجعة ترتكز على ذيلها وتشب بجسدها تكنس بجناحيها الأمواج بسرعة مخلفة وراءها خطين متوازيين من الزبد الأبيض. وذعرت بطات رمادية صغيرة كانت تسبح متراصة خلف أمها فاندفعت نحو الحاجز الصخري أسفل النافذة وهـي تصيح بأصواتها الرفيعة وتهز ذيولها التي لم ينبت فيها الريش بعد. أما البجعة فسكتت أخيرا وراحت تنزلق فوق الماء بجلال وهي تتلفت في بطء نحو اليمين واليسار."

وفي مكان آخر:

"تركته مستغرقا في تأمل النهر الذي كانت مياهه الرائقة تندفع بسرعة وترفع موجات فضية متلاحقة تتألق بنور خاطف، وفـي متابعة بجعات بيضاء تسبح في حركة دائرية وهي ترفع رؤوسها الشامخة متطلعة إلى النوافذ في صمت. ولم يكن البط بجسـمه البنـي ورقبته البنفسجية اللامعة يكتفي بالتطلع نحونا وهو يحوم بحركات قلقة تحت النوافذ، بل أخذ يحرك مناقيره، بنداءات متعاقبة، فاستجابت له سيدة تجلس بالقرب منا وراحت تلقي له بفتات الخبز."

فهل فهمنا درس البجع؟

إن الـــبجع هنا عنصر فاعل في تجسيد مايفكر فيه بهاء طاهـــر. والبجع، في حيرته وفي شموخه وانزلاقه بجلال وهو يـــنظر ذات اليميـــن وذات اليسار، إنما يجسد واقعا مضطربا مشـــوبا بالنذر، وينطوي على دلالات عميقة الغور عن أحداث حقـــبة "الحـــب في المنفى". وبهاء طاهر هنا يدعونا إلى نفكر بعمق كي نفهم هذه الدلالات وكي نعي هذا الدرس.

إن أهمـــية "الحب في المنفى" لاتكمن فقط في أنها تفسر برؤية الفنان والمفكر والسياسي الواعي واقعا توارى فيه المثل فســـقطت رمـــوز كثـــيرة واختلطت الأوراق واهتزت المبادئ والقـــيم، ولكن في قدرة الفنان على التأصيل وعلى أن يولد من موقـــف سياسي في المقام الأول أفكارا مشبعة بالرؤي الفلسفية والسوسيولوجية.

لقـــد كان آخر أعمال بهاء طاهر قبل "الحب في المنفى" العمـــل الفكـــري العظيم: "أبناء رفاعة: الثقافة والحرية"، الذى تـــناول فـــيه دور المثقف في المجتمع وقدم لنا بانوراما تزخر بفكـــر رفاعة الطهطاوي ومحمد عبده وقاسم أمين وطه حسين باعتبارهم طلائع كوكبة التنوير في ثقافتنا الحديثة. وفي "الحب فـــي المنفى" يثبت بهاء طاهر أنه ابن بار من أبناء رفاعه وأنه جديـــر بمواصلة الرسالة التي حملها الأبناء الأوائل دفاعا عن الثقافة والحرية.

"أوراق ١٩٥٤"

لـــ جميل عطية ابراهيم

بين المتغير الشخصي والتاريخي وحفظ ذاكرة الأمة

- في مارس ١٩٩٤ ، كان قد مضى ٤٠ عاما على تنحية محمــد نجيب أول رئيس لجمهورية مصر التى أعلنت فى ١٨ يونــية ١٩٥٣. ومــع أن التنحــية الرسمية أعلنت فى نوفمبر ١٩٥٣ إلا أنهــا كانت "تحصيل حاصل" منذ شهر مارس فى أعقــاب مــا عرف في إطار التاريخ "الرسمي" لحركة ١٩٥٢ باســم "أزمــة مارس". على أن ماتكشف ولايزال يتكشف من حقائق عن خبايا ماحدث فى مارس ١٩٥٤ حري بأن يجعل من هــذه "الأزمة" حركة داخل الحركة، أو إنقلابا داخل الإنقلاب، أو ثورة داخل الثورة، أيا كانت التسمية التى يمكن إطلاقها على ماحدث فى مصر صبيحة ٢٣ يوليو ١٩٥٢. فقد أقصي محمد نجيــب عن السلطة بشراسة لم يتعرض لها فاروق آخر ملوك مصر. وهى شراسة ربما تذكرنا بما تعرض له أحمد عرابى زعيم أول ثورة شعبية مصرية فى عام ١٨٨٨. وفى مذكرات محمــد نجيب المنشورة مالا يحصى من أشكال سوء المعاملة الــتى تعــرض لها منذ أبلغه عبد الحكيم عامر فى ٤ نوفمبر ١٩٥٣ أن مجلس قيادة الثورة قرر إقصاءه عن منصبه وما تلا ذلك من تحديد إقامته فى فيلا منعزلة فى ضواحى القاهرة إلى أن تــم الإفــراج عنه فى عام ١٩٨٣ بأمر من الرئيس حسنى مبارك.

و"أوراق ١٩٥٤" للروائى جميل عطية ابراهيم هى قصة صـــعود محمد نجيب وسقوطه فى رحى الصراع على السلطة فى مارس من ذلك العام .

ويشــير تعريف الناشر (دار الهلال) الوارد فى الصفحة الأخــيرة مــن الرواية إلى أن الكاتب "يلتقط طرف الخيط من روايــته الســابقة "١٩٥٢" ليكتشف هذا الفنان المؤرخ وراء السطح الصاخب للأحداث مسار قواها الدافعة الحقيقية المتنكرة خلف الأوهام والشعارات الرائجة". ويضيف التعريف أن ربيع ١٩٥٤ كــان لحظة تاريخية حبلى بالإمكانات المتعارضة أمام حركة يوليو ١٩٥٢، وقد انتهت بالهزيمة المؤقتة بكل غزارتها واختلاط تفاصيلها جزءا من النسيج الحي لحاضرنا.

وبقــدر مايعكس هذا التعريف فى إيجاز بليغ فحوى هذا العمل الهام، فإنه يفتح الباب أمام الكثير من التساؤلات والقضايا الــتى تثــيرها هــذه الرواية شكلا ومضمونا. ففى ضوء هذا الــتعريف هــل يمكــن اعتــبار أن هذا هو الحكم الذى يمكن استخلاصــه مــن الرواية على ماسمي بأزمة مارس ١٩٥٤، وبالــتالى على حركة - لا "ثورة" - يوليو ١٩٥٢؟ وإلى أي مــدى استطاع المؤلف الدفاع عن وجهة النظر هذه وترسيخها فــى ذهــن القارئ وإقناعه بها؟ ثم ماهى المعايير التى يتعين الحكــم بهــا على عمل "الفنان المؤرخ":هل هى معايير العمل الأدبي الفني أم معايير السياسة والتاريخ ودقة الوقائع التاريخية

وتأصيلها؟ كما يثير "شكل" الرواية تساؤلات هامة عن اختيار هــذا الشكل بالتحديد، وهو الرواية المتتابعة الأجزاء فى شكل ثلاثية أو رباعية أو غير ذلك، وملاءمة هذا الإختيار لموضوع الرواية.

عــزبة عويس باشا، قرية صغيرة بالقرب من أهرامات الجيزة، هى الأرضية التى تنطلق منها أحداث رواية "١٩٥٢" والــتى تقدم الشخصيات المحورية فى هذه الرواية وفى جزئها الــتالى "أوراق ١٩٥٤". ومــن هناك يرقب المؤلف ويرصد تفاعلات شخصياته فى اقتدار حقيقى. الباشا صهر الملك والذى ينــتظر تكلــيفه بالوزارة. عمدة القرية وشيخ الغفر (الخفراء) وولــده كــرامه طالــب قسم اللغة الإنجليزية المعجب بإليوت وأرضـــه الخراب؛ وزهاية الفلاحة التى عشقته وحملت منه - فـــى لحظة نزوة - طفلا أسمته محمد نجيب تيمنا بقائد الثورة، لكن قلب كرامة معلق بالأميرة جويدان إبنة عويس باشا، وفى نهايـــة الجـــزء الـــثانى يلقى القبض عليه وهو فى طريقه إلى الخـــارج بصـــحبة أسرة الباشا؛ وعكاشة المغنواتى الذى يقوم بعملـــية فدائـــية ضد الإنجليز فى الإسماعيلية؛ والطبيبة المثقفة الضـــالعة فـــى العمل السياسى السرى أوديت السيد أحمد إبنة أستاذ الحقوق الكبير الذى نلتقى به فى الجزء الثانى من الرواية مستضـــيفا جمـــال عبد الناصر فى سنوات الثورة الأولى حيث يستشيره عبد الناصر فى قضايا هامة مثل تأميم قناة السويس، والمأســـاة أن أوديـــت تقتل فى حادث فى نهاية الرواية فيهتز

لموتهـــا د. يونـــس أستاذ الجامعة المفصول الذى يبدو أنه كان يحبها من طرف واحد.

هــذه هـــى بعــض الشخصيات التى يقدمها المؤلف فى الروايتيــن المتصــلتين فى ظل الخلفية التاريخية لثورة يوليو ١٩٥٢. وفى الجزء الأول من الرواية "١٩٥٢" يتولى المؤلف سرد الأحداث وتقديم الشخصيات فى فصول متتابعة تضعنا فى النهاية أمام نسيج روائي محكم. أما فى الجزء الثانى فإننا نجد أنفســنا أمـــام شكل روائى جديد حيث قسم الرواية إلى فصول تــرك فــيها السرد لشخصيات الرواية نفسها وبعناوين تحمل أســماءها. وضـــمن هـــذه الفصول التى تتحول إلى شهادات تاريخية نطالع شهادات هامة لمحمد نجيب، استنادا إلى مذكراته المنشــورة، تعــبر عن ذروة الحدث الرئيسى الذى يبنى عليه المؤلف عمله الثانى وهو أزمة مارس ١٩٥٤ وصراع السلطة بيــن محمد نجيب وجمال عبد الناصر. ولعل هذا يعكس رؤية المؤلــف الــتى عــبر عــنها فـــى الجزء الثانى من الرواية بقوله:"القضية قبل ٢٣ يوليو كانت واضحة. أما الآن بعد حركة الجــيش فقد اختلطت الأمور." إن اختلاط الأمور هذا هو الذى حــدا بالمؤلف إلى اختيار شكل جديد للجزء الثانى من الرواية كـــي يتيح للقارئ التعرف على صورة كاملة لتطور الأحداث على لسان صانعيها ولسان من عاشوها.

وإذا كـــان مـــن أهـــم أحداث الجزء الأول "١٩٥٢" هو

حـــريق القاهرة فى يناير من ذلك العام، فقد كاد عام ١٩٥٤ - مســـرح أحـــداث الجزء الثانى - أن يشهد حريقا مماثلا. ففى مذكرات محمد نجيب التى نشرها فى كتابه "كنت رئيسا لمصر" يقـــول :"كنـــت قد أدركت أن مجلس الثورة أراد إحراق البلد وإحـــراق الديمقراطـــية، وطلبت ساعتها زكريا محي الدين فى التليفون وقلت له:

- أنـــتم تلعبون بالنار يازكريا، والنار ستحرقكم قبل أي شيء آخر، وعليكم أن تتحملوا نتيجة ماتفعلون.

ولأن الوقـــائع التاريخـــية تشكل العمود الفقرى لأحداث ١٩٥٢/أوراق ١٩٥٤ فلعلـــنا نتســـاءل هـــل يشكل هذا العمل تاريخـــا فـــى شـــكل رواية أم رواية "تتعامل" مع التاريخ؟ إن الرواية، بجزأيها، تمزج بين شخصيات عامة بأسمائها الحقيقية ووقائع مستقاة من مصادر تاريخية يعتد بها، وشخصيات أخرى هـــي أيضـــا بالتأكـــيد شخصـــيات حقيقـــية ولكن لأنها ليست شخصـــيات عامـــة (أو غير محسوبة على الشق التاريخي فى الـــرواية) فإنـــنا نعتبرها فى النهاية "شخصيات روائية" سواء ابـــتدعها المؤلف أو انتقاها وأدخلها فى النسيج الروائي لعمله. ومـــن هـــنا يصـــبح التاريخ عاملا مزدوجا: فهو الذى يشكل الأحـــداث؛ وهـــو من ناحية أخرى الأحداث نفسها وقد تشكلت بصـــورة أو بأخرى.وفضلا عن أنه يوسع من الأبعاد الزمنية للرواية من خلال توسيع نطاق حركة شخصياتها وتفاعلاتهم ،

فإنـــه يشكل فى حد ذاته إطارا للأسباب والدوافع وراء الوقائع التاريخية (التى عادة مايكتنفها الجمود والتعقيد) فتتحول على يد الروائـــي الحصـــيف إلـــى وقائع "روائية" تربط بين المتغير الشخصي المحدود والمتغير التاريخي الأوسع نطاقا وتعكسهما معا فى ظل خلفية زمنية دائبة التغيير والتحول.

إن أربعين عاما قد مرت على أزمة مارس ١٩٥٤ كتبت فـــيها آلاف الصـــفحات عـــن أحـــداث ذلك الربيع العاصف. واختلطت أوراق كثيرة. وعلى مدى أعوام عديدة سادت وجهة نظـــر واحـــدة متحيزة هى وجهة النظر التى كانت تسمح بها الســـلطة حـــتى وفاة عبد الناصر. ثم ظهر سيل من الدراسات والمذكـــرات الخاصـــة والوثـــائق الســـرية التى كشفت عنها الخارجـــية البريطانـــية والأمريكـــية. وهاهي "أوراق ١٩٥٤" لجمـــيل عطيه إبراهيم تقدم لنا منظورا عاما جديدا لوقائع تلك الأزمة.

ولذلـــك، فـــإن جميل عطية إبراهيم، فى جانب كبير من "أوراق ١٩٥٤" لايؤلـــف أحداثا وإنما يعرض "وقائع تاريخية" مـــن وجهة نظره، يحدوه فيها إيمان قوى بالوعى التاريخى ، وبـــأن هـــذا الوعى، كما يقول هيربرت ماركوز، هو الأساس البنـــيوي الذى تقوم عليه المعرفة السياسية والعمل السياسي ، وهو المنهل الذى يولد الأدب والفن والشعر والموسيقى والعلم. وهـــو أيضـــا يـــتوخى مقولة ماركوز بأن نسيان آلام الماضى

ومعاناته إنما يمثل العفو عن القوى التى تسببت فى هذه الآلام، وبأن الجراح التى تندمل بمرور الوقت هى أيضا الجراح التى تحمل السموم، وفى مقابل هذا الإستسلام للزمن تصبح استعادة الوعى، كوسيلة للتحرر، مهمة من أسمى مهام الفكر الإنسانى.

إن تصـــدى المؤلــف لمهمة كتلك - من استثارة للوعى وتعميق المعرفة السياسية وطرح الوقائع التاريخية من منظور جديـــد إلى الإلتزام بالإطار الروائى والزمنى الممتد منذ بدايات ١٩٥٢ - ألقى عليه عبئا مضاعفا من حيث تحريك عدد كبير مـــن الشخصـــيات أمـــام خلفـــية من الأحداث السريعة وغير المتوقعة. ومع أن المؤلف يترك شخصياته تتحدث عن تجربتها فـــى فصـــول مستقلة فإننا نكاد نراه يقف بينها جميعا كمخرج مسرحى يوجه حركتها وينظم أدوارها إلى أن يمسك فى نهاية الرواية بجميع الخيوط التى بدأ بها فى رواية ١٩٥٢ .

والرواية مليئة بالإيحاءات والأحكام وهى تنتهى بالقبض علـــى "كرامة" دون أن يرى ابنه غير الشرعى "محمد نجيب" فـــى كنف أمه الفلاحه "زهية" التى استطاعت أن تستميل إليها قلب الدكتور السيد أحمد باشا حتى أنها وقفت إلى جواره تتلقى العـــزاء فـــى إبنته الفقيدة وقرر بناء على طلب إبنته أن يؤول ميراثها إلى زهية وطفلها .

وكـــان مـــن رأى السيد أحمد باشا، وهو من كبار فقهاء

القانون الدولى، أن "سنة ١٩٥٣ هى أخطر السنوات التى مرت علـــى مصـــر وليست سنة ١٩٥٢. فطرد الملك لم يكن سوى جملـــة اعتراضية فى خضم الأحداث، أما فى سنة ١٩٥٣ فقد تمت تسوية الأرض لخلق الجو المناسب لإقامة دكتاتورية بعد قصقصـــة أجـــنحة جمـــيع الرجال وإلغاء الأحزاب والدستور وإعلان فترة انتقال لمدة ثلاث سنوات."

ولعل المؤلف أراد أن يقول على لسان بطله المستنير أن تلك كانت المقدمة المنطقية لما تلى ذلك من أحداث بلغت ذروة مأســاتها فـــى نكسة ١٩٦٧ ولا تزال آثارها باقية حتى الآن. ولعـــل ذلـــك أيضا يعطينا إشارة بأن أحداث ذلك العام الكئيب والفاصل ستكون موضوع الكتاب الجديد فى مسلسلته الرائعة.

"١٩٨١"

لـــ جميل عطية ابراهيم

فاجعة اغتيال العقل وفقدان الذاكرة

لكـــل أمـــة ماض ثابت ومستقر، أما المستقبل فهو غير معلــوم. وإذا كـــان لنا أن نعرف الماضي فإنه لايسعنا سوى التكهـــن بالمستقبل. أما الحاضر فلا هو ثابت ولا مستقر، وهو ســـرعان ماينحســـر دوما بين تلافيف الماضي. وإنه فقط من خـــلال تفسير الماضي ورؤية الحاضر من خلال هذا التفسير يمكنـــنا أن نحـــدد موقعنا الحالي على خريطة العالم. وبمعنى آخر، فإنه إذا كان يستعصي علينا استقراء المستقبل، وتستغلق علينا قراءة الحاضر، فلا أقل من استكناه الماضي. وإذا عرفنا مـــاذا كنا، فربما نكتشف ماذا نكون. إنها التساؤلات التاريخية الأزلية: ماذا حدث؟ ولماذا حدث؟ وما هي التفسيرات المختلفة لماحدث؟ الوقائع، والتفسير، والمغزى. إنها باختصار العناصر الأساسية لفلسفة التاريخ. هذه التساؤلات ومحاولات الرد عليها هـــي فحـــوى عمل جميل عطية ابراهيم العظيم: ثلاثية ١٩٥٢ التـــي صدر مؤخرا الجزء الثالث والأخير منها تحت عنوان " ١٩٨١".

وقـــد تـــناول المؤلف في الجزء الأول إرهاصات الثورة وقـــيامها، وتناول في الجزء الثاني ماسمي بأزمة ١٩٥٤ التي أطاحـــت بالرئيس محمد نجيب. نعم، لقد كان١٩٥٢ و ١٩٥٤ تاريخيـــن هاميـــن في عمر الثورة وفي مسيرة الوطن. وكانا

تعبيرا عن مرحلة مفعمة بالآمال والأحلام وأيضا بالصراعات التي هددت الثورة من الداخل إلى أن مرت العاصفة، وانتصر جـناح على آخر، وبدا أن الأمر أصبح مهيأ للثورة كي تحقق أحلامها الموعودة. وقد استطاع جميل عطية ابراهيم أن يرسم معـالم هذه المرحلة بكل الصدق وبكل الأمل في تحقيق الحلم والخـوف مـن تبدده. فأي طريق سلكته الثورة؟ أو أي طريق أريد لها أن تسلكه؟

ربمـا تصـور الـبعض أن المؤلف، سيرا على المنهج التاريخي التقليدي، سيتوقف عند ١٩٥٦ أو ١٩٦٧ أو ١٩٧٣، وكلهـا تواريـخ هامـة وإن كان يجمع بينها أنها كلها تواريخ معـارك وحـروب. لكن جميل عطية ابراهيم، بحركة ساحر، أخـرج من جعبته "جوكرا" مسح القديم والجديد، وغطى على مايمكن أن يقال عن أي من هذه التواريخ وغيرها والتي قادت جميعها إلى هذه النقطة الفارقة في تاريخ الوطن: نقطة الإنهيار أو مرحلة الكتلة الحرجة Critical Mass التي كان لابد عندها مـن تعديـل المسـار: ينطـبق هذا على الوطن ككل وعلى شخصيات الرواية فردا فردا، كما سنرى.

ثلاثـون عامـا، ١٩٥٢ ــ ١٩٨٢ ، أعمـل فيها جميل عطية ابراهيم قلمه وفكره ليس بمنهج الرواية التاريخية التقليدية ولكـن بأسلوب المؤرخ الفرنسي البارع فرناند برودال مؤسس المدرسـة البنيوية في تسجيل الحوليات التاريخية والذي اعتبر

مـــن طلـــيعة مؤرخـــي مدرسة مابعد الحداثة. وتجسد نظرية برودال فكرة التاريخ الممتد أو الطويل الأجل في مقابل الوقائع القصـــيرة الأجل، بما فيها الحروب والغزوات. وتركز مدرسة الحوليات، التي بلغت ذروة تأثيرها خلال الستينات والسبعينات، علـــى التاريخ العام والشامل وعلى تنوع التفاعلات التي تشكل فـــي النهاية قاعدة عامة موحدة أكثر من تركيزها على التاريخ الســـردي التقليدي. ويستجيب برودال لنظرية نيتشه من حيث كـــتابة الـــتاريخ من مواقع ومناظير مختلفة تشمل الإجتماعي والثقافـــي والإقتصادي والأنثروبولوجي. ويعكس جميل عطية ابراهـــيم هذا المفهوم المتعدد الجوانب للتاريخ في ثلاثيته التي تـــبدأ في عزبة عويس قبيل قيام ثورة ١٩٥٢ وتنتهي في عام ١٩٨٢، حيـــنما تجمـــع الغربة والإغتراب بين بعض أبطالها خارج الوطن، لكنهم يقررون في لحظة هامة من لحظات اتخاذ القـــرار أن يعـــودوا إلـــى "عزبتهم" وإنقاذها من الخطر الذي يتربص بها.

مـــن الشخصيات الرئيسية في "١٨٩١" كرامة سرحان السقا، طالب اللغة الإنجليزية، الذي التحق بعد تخرجه بوزارة الخارجـــية، وتزوج من الأميرة جويدان إبنة اللواء عويس، أما زهـــية الفلاحـــة التي حملت منه، في لحظة نزوة، طفلا أسمته محمد نجيب تيمنا بقائد الثورة، فقد التحقت بخدمة الدكتور أحمد الســـيد باشـــا أســـتاذ القـــانون الذي فقد إبنته في حادث يتعلق بنشاطها السياسي، وانتهى الأمر بزواج زهية من الباشا، الذي

قام بتربية محمد نجيب الذي أصبح عمره الآن ثلاثين عاما.

فـــي نيســـان ١٩٨٢ (نيســـان أقســـى الشهور، إفتتاحية "الأرض الخـــراب" الشـــهيرة لإليوت التي كان يعشقها كرامة ســـرحان ويـــرددها في سنوات صباه)، هاهو نيسان يعود بعد ثلاثيـــن عامـــا بقسوة أشد. فقد حضر إلى جنيف، حيث يعمل كـــرامة مستشـــارا بالبعثة، الباشا وزوجته التي أصبحت الآن زهية هانم، ومعهما إبنه ــ أي إبن كرامة ــ المعروف بأنه إبن زوجة الباشا من "رجل آخر". وستظل صفة "الآخر" هذه تعذب كـــرامة إلـــى أن يقرر الإعتراف بإبنه في آخر الرواية، التي تنتهي بموت الباشا، وربما ــ كتحصيل حاصل ــ زواج كرامة مـــن زهية وانفصاله عن زوجته الأميرة التي ثبت حتى نهاية الرواية أنها لاتزال تتآمر ضد عزبة عويس وأهلها.

هـــذا هـــو السياق الروائي لـــ "١٩٨١" الذي يطوي في ثناياه نصا زاخرا بالرؤى والأفكار والأحكام والشخصيات التي تـــتحرك حـــركة دؤوبة في كل اتجاه. وهاهو قصر الأمم في جنيف يشكل مسرحا دوليا يختلط فيه العام والخاص، ويدلف بنا المؤلـــف لـــيس فقط بين دهاليز هذا المبنى التاريخي وكواليسه السياســـية والدبلوماسية ولكن ايضا بين خبايا النفوس البشرية فنـــتعرف علـــى شخصيات فريدة أبدع المؤلف رسمها وسبر أغوارهـــا: أمـــيرة تحولت إلى مترجمة وتعاني من الوحدة في أواخـــر العمـــر، لازوج ولا ولـــد، وعينها على المصير الذي

ينـــتظرها: بيت المسنين؛ وملازم سابق في الجيش (هو أيضا تحـــول إلـــى مـــترجم) وحكاياته عن مؤامرة قام بها ضد عبد الناصر وانخراطه في العمليات الإنتحارية في سيناء في أعقاب نكســـة ١٩٦٧؛ والخال عباس أبو حميده الإشتراكي الذي هدته الغربة.

على أن أهم الشخصيات التي قدمها جميل عطية ابراهيم في "١٨٩١" هي شخصية الأستاذ عبد الله صابر التي أفرد لها تمهيدا صدر به روايته. فهذه الشخصية التي لم يكن لها وجود في الجزأين السابقين إن كانت توحي بأي شيء لأول وهله فلا أقـــل من أنها توحي بشخصية سقراط العظيم، المثقف الأزلي، الباحث عن الحقيقة.الأستاذ عبد الله صابر الذي يضطهد ويعتقل بســـبب أفكاره، ويتحلق حوله الصغار والكبار في القرية يحكي لهـــم ويســـمع منهم، ومع ذلك فهو يردد لهم دائما أن "جعبتي خالية ياأولاد من الإجابات، هي تساؤلات نطرحها على بعضنا البعض حتى نعثر على حكيم يفتح أعيننا على الحقيقة." ولكننا مـــاأن نتعلق بهذه الشخصية ـــ التي ربما أراد لها المؤلف أن تمثل العقل أو روح الشعب ـــ نفاجأ بأنه "في اليوم التالي عثر علـــى عبد الله صابر مكوما أمام باب الدار وقد اخترقت جسده عدة طعنات بخنجر من الخلف."

لماذا يبدأ جميل عطية ابراهيم روايته بواقعة تمثل إغتيال العقـــل؟ لعله يعبر بذلك عن حكمه على ماآلت إليه الأمور في

عــزبة عويس التي كانت في الجزأين السابقين تعبيرا وتجسيدا للوطن؟

هــنا، تــتأكد مــرة أخــرى، مثلما تأكدت في الجزأين الســابقين، رؤية جميل عطية ابراهيم للكتابة باعتبارها تعميقا للوعــي التاريخي الذي يشكل الأساس البنيوي الذي تقوم عليه المعرفة السياسية والعمل السياسي، وإيمانه بمقولة ماركوز بأن اســتعادة الوعــي، كوسيلة للتحرر، هي مهمة من أسمى مهام الفكر الإنساني. وهاهو كرامة سرحان، الشخصية الرئيسية في الرواية يسترجع ذكرياته المكبوته، وفي هذا الإسترجاع يحدث التحول في شخصيته السلبية إلى الشخصية التي يريدها لنفسه. فــي هــذا الإسترجاع يتحول سرحان من مجرد "الآخر" إلي "الأنا"، ويحقق لنفسه السعادة والحرية.

إن ذاكــرة الوطــن هي همّ أساسي يحمله سقراط جميل عطــية ابراهــيم، وتصبح من الشواغل الرئيسية التي تتمحور حولهــا الــرواية. "لقد خلقت الجماعات الإسلامية، التي تتخذ الإرهاب وسيلة لتحقيق أهدافها، ذاكرة أخرى للوطن، العودة إلى القرن الأول الهجري تحت شعار تطبيق الشريعة الإسلامية والإسلام هو الحل."

"ــ والحل؟

"ــ الدفــاع عــن ذاكرة الأمة وتاريخها. التصدي لهذه الجماعات في الشارع المصري دفاعا عن أحلام الشعب."

من هذا المنطلق يصدق على ثلاثية جميل عطية ابراهيم وصف الرواية "الجمعية" التي تستهدف استثارة وعي الجماهير والتعبير عنه في مواجهة ماتتعرض له هذه الجماهير من عنت ومـــن اســـتلاب للحلم. وفي الرواية الجمعية تقوم الجماعة أو المجتمع بدور الشخصية الرئيسية، ويتعين على المؤلف أن ينقل هـــذا الإحســـاس الجماعي الذي يصبح أكثر أهمية من التركيز على شخصية الفرد. وهذا هو الإحساس الذي نجح جميل عطية ابراهيم تماما في نقله إلى القارئ.

ولأن ١٩٨١ هـــو عـــام اغتـــيال السادات فإن "١٨٩١ "(الـــرواية) تتضـــمن الكثير من الأحكام على الحقبة الساداتية وهـــي أحكام تخضع في مجموعها للقبول أو الرفض. من هذه الأحكـــام مـــثلا مايقوله عباس أبو حميده الإشتراكي : "لاتنس ياســـعادة المستشـــار أن الرئيس (السادات) قد حكم برجال عبد الناصر فيما عدا القلة من رجال مكتبه والمقربين إليه ، هؤلاء وضـــعهم فـــي السجن بعد محاكمة سياسية ظالمة ليتخلص من منافســـتهم له." (؟) ويقول أحد شخصيات الرواية:"المأساة أننا خرجنا جميعا في وقت مبكر جدا ونحن في قمة العطاء. حقيقة لايـــبقى على المداود غير شر البقر. الطاعون والمجاعات هي وحدها التي تجبر الناس على الفرار، وما جرى في مصر في زمـــن الســـادات يشبه الطاعون، فرار جماعي." وتضيف هذه الشخصـــية قائلة :"مانردده هذه الساعه في جنيف يردده مئات غـــيرنا، مـــن المثقفين المصريين المطرودين، في كافة أنحاء

المعمــورة. مقاهــي لــندن وبــاريس وروما وبرلين تغص بالمصــريين، حــتى المدن الصغيرة في بلدان الشمال عرفت المهاجريــن المصريين لأسباب سياسية." وفي مكان آخر يقول المؤلــف إن "السادات رحمه الله استحق مصيره ليس لأنه وقع اتفاقية سلام مع اسرائيل، فكلنا يعرف أن اتفاقيات السلام غير العادلــة ليســت إلا هدنة حرب، لكن أخطاءه السياسية هي أنه عمــل لمســح ذكريات الوطن... ذكريات الوطن ضاعت في عهده من أذهان الناس، والوطن هو الذكريات."

عــزبة عويس الآن "...غارقة في الهم، وصفار شمس العصــاري كالذهب المزيف يثير الشجن. ... منذ الهوجة التي حلــت بعــزبة عويس ... قلت الأشغال وكثر الكلام وانتشرت الحواديــت. يــتجمع الفلاحون في السوق بحثا عن قطعة لحم وحزمة جرجير وأربع بيضات بشق الأنفس. أما الزبد والجبن القــريش فقــد اختفيا وحل محلهما الزبد والجبن الدانمركيان." أهالــي عــزبة عويس أصبحوا يتسوقون حاجياتهم من سقارة والبدرشــين وأبــو النمرس، وفي الرايحة والجاية يلعنون هذا الــزمان. عيونهم على مكتب البريد لتلقي الحوالات من الأولاد الذيــن يطفحون "الكوته" في بلاد النفط الغنية. النقود جرت في أيديهم، وعزت عليهم اللقمة."

"تــتحول الدكاكيــن الطينــية إلــى بوتيكات بها سجائر مســتوردة وكوكــاكولا لكنها خالية من رغيف الخبز والجبن

والفــول والطعمــية. بوتــيكات تباع فيها الحلي والتماثيل إلى السياح ويجري فيها تغيير العملة سرا."

عــزبة عويس التي كانت تستعد لإقامة مشروع لتعليب الخضروات، من كثرتها، والتي كانت تباع فيها المانجو بالكوم والخضــروات بالشــروة، تغير حالها. لم تعد مفرداتها زراعة وتصــنيعا واكــتفاء ذاتيا ولكن سياحة وانفتاحا وتاكسي بالنفر وتحويل عملة وتأشيرة خروج إلى بلد عربي وتوظيف أموال. "أحــلام كالذهــب الفالصــو في شمس العصاري التي تغرق السوق".

في"١٩٨١"، واتساقا مع ذروة الأحداث في الثلاثية، تسمو لغة الرواية إلى مستوى رفيع وبالغ الدلالة والتعبير:

"شــمس الماضــي أشد فتكا بالروح من أحلام المستقبل الورديــة التي لم يقدر لها التحقق بعد. هي تبزغ فجأة فتعري الحقــائق وتزيل عنها تلك الستائر الواهية التي طرزتها الأيام والليالي."

"الغربة بطالة، ونحن بشر. رنت في أذني كلماته كالنفير الــناعق في مقطوعة موسيقية مليئة بالشجن. و "١٩٨١" هي هــذه المقطوعة ذاتها، وهي تحمل شجنا لايوصف، وهو شجن يبدو أن المؤلف يحسه حتى النخاع، ولهذا فقد جاء التعبير عنه بكــل العمق والسلاسة: "أمضيت عمري كله متغربا. طحنتني

الغربة في عزبة عويس بين أهلي وناسي. وفي الغربة الحقيقية تجرعت كأس الوحدة حتى الثمالة."

هناك أيضا الكثير من الإيحاءات والتلميحات التي لايتسع المجـال لذكـرها، لكن أهميتها تكمن في أن المؤلف يعني كل كلمـة وكـل عبارة ويعني ماوراءهما من دلالات . في مطلع الرواية تطغي على القرية نذر "التقسيم"، ومع أن المقصود هو تقسـيم الأراضي الزراعية بعد تجريفها تمهيدا لبيعها وتحويلها إلى أراض للبناء، إلا أن شبح كلمة التقسيم بمدلولاتها السياسية يفـرض نفسه على السياق. "مات جمال عبد الناصر، فانفض مولـد الثورة، وتفرق الناس." وفي آخر الرواية، وحينما يقرر كـرامة المـثقف وعباس أبو حميدة الفلاح الثوري العودة إلى القاهرة لإنقاذ عزبة عويس، تقول إحدى الشخصيات في تعبير لاتخفـى دلالته:"يبدو أن عزبة عويس عليها العين منذ حركة الجيش."

إن جميل عطية ابراهيم حينما تصدى لقراءة ـ أو إعادة قـراءة ـ ثلاثيـن عامـا من تاريخ الوطن فقد كان يدرك أن التاريخ هو أكثر من مجرد حادثة تلو أخرى، وأكثر من مجرد اسـترجاع وقـائع قديمة، بل وكان يدرك أنه أكثر من مجرد ماوقع من أحداث. لقد نظر جميل عطية ابراهيم إلى تاريخ هذه الفترة باعتباره خطابا سياسيا يفوق مجرد سرد أحداث الماضي وتفسـيرها ليصـبح تعبـيرا عن مجمل تجربة شعب وتفاعل

العلاقـــات بين أفراده في ظل المعطيات التاريخية لهذه الفترة. وقـــد جعل ذلك من ثلاثيته عملا كلاسيكيا أصيلا سوف يحتل دائما مكانته بين شوامخ أدبنا الحديث.

"أوراق سكندرية"

لـــ جميل عطية ابراهيم

أوديسة شجية في لوعة الاغتراب وطقوس العودة

"ثورة ١٩١٩ جوهرة في تاريخ مصر، ومعين لا ينضب للكـتابة الروائية والدرامية، وقد أصبحت محلا لدراسات جادة ومخلصـة عديدة يصعب حصرها في هذا المجال"، هكذا ينوه جميل عطية إبراهيم في ختام روايته "أوراق سكندرية". وبهذا التـنويه يختتم مؤلف ثلاثية الثورة المصرية "١٩٢٥؛ أوراق ١٩٤٥؛ ١٩٨٢"، روايـته التـي يشـير تعريف الناشر على الصـفحة الأخـيرة منها أنها "تنقب في أوراق ثورة ١٩١٩". ويزدان غلاف الرواية بلوحة جميلة بالغة التعبير للفنان حلمي التوني أحسب أنها ضمت أهم عناصر القضية التي أراد جميل عطية إبراهيم أن يركز عليها: تمثال سعد زغلول، زعيم الأمة، رمز ثورة ١٩١٩، وضابط بزيه العسكري تعبيرا عن "حركة الجيش" في ١٩٢٥، كما يصر جميل دائما على تسميتها، ونخلة خضراء هي تراب مصر، وفي صدر اللوحة فتاة جميلة تعزف علـى آلـة العود، وهذه الفتاة هي "سيلفي" إحدى الشخصيات الرئيسية في الرواية، والتي يصفها الراوي بأنها "عفريته، جنية مـن جنـيات البحر، قلبها لا يعرف الخوف، ونفسها مفتوحة للمعـرفة، وروحها متفتحة للحياة." وربما سيدرك القارئ في ختام مطالعته لـ "أوراق سكندرية" أن سيلفي تمثل كل الأشياء

الجمـــيلة التي افتقدها بطل الرواية في رحلة اغترابه الطويلة، وهاهي بعد عودته تومض في حياته كحلم مراوغ لا سبيل إلى تحقيقه.

تـــرى أي من هذه الجوانب غلب على الآخر في رواية "جمـــيل" التي تتناول هذه الأمور جميعها من خلال الشخصية الرئيسية في الرواية وهي شخصية "عجيب كفافي" الذي غادر وطنه لأسباب سياسية واستقر به المقام في منفاه الاختياري في الخـــارج ســـنين طويلة إلى أن قرر العودة في نهاية المطاف يدفعـــه حافز وطني قوي هو تحقيق بعض الكراسات عن ثورة ١٩١٩ استطاع الحصول عليها خلال عمله بالخارج.

ولقد كانت فكرة أن يستند هذا العمل إلى أوراق مجهولة عن ثورة ١٩١٩ فكرة عظيمة خاصة وأنها تصدر عن "جميل" الذي أمتع قراءه بثلاثيته عن الثورة المصرية، وبما عكسته تلك الثلاثـــية مـــن رؤى تاريخـــية ثاقبة وتركيز على الهم الوطني وذاكـــرة الأمـــة. على أنه ماأن عاد "عجيب كفافي" إلى مصر حـــتى استغرقه واقع بالغ التغيير وعالم كان هو بعيد عنه كل البعد، ووجد صعوبة شديدة في التأقلم مع مجريات الأمور من حـــوله، وكلمـــا جلس إلى أوراقه ليترجم بعضا منها، أو يطلع القـــارئ علـــيه، تشـــده تفاصيل أخرى: دوامة الحياة الجديدة، ولقـــاءات الأهل والأصدقاء، والمرض أحيانا. وتنتهي الرواية ولمـــا يظفر القارئ إلا بالنزر اليسير من أوراق ١٩١٩. ربما

قصـــد "جميل" إلى ذلك عامدا متعمدا. وربما هو في سبيله إلى استكمال هذه الأوراق في أجزاء أخرى من هذا العمل.

ماذا يبقى إذن من "أوراق سكندرية"؟

إنـــنا فـــي هـــذا العمل البديع والجاد أمام تجل آخر من تجلـيات جمـيل عطـية ابراهـيم، وهو تجل يعكس السمات الأساسـية التي تميز أعمال هذا الكاتب الكبير والتزامه القومي تجاه قضايا أمته، وانشغاله الدائم بالهم العام دون الخاص وبحثه الدؤوب عن أجوبة لتفسير الماضي وفهم الحاضر والتطلع إلى المستقبل. وفي "أوراق سكندرية" لاتزال تستحوذ على "جميل" فكـرة غـربة المـثقف وعزله بل واغتياله. وقد كان من أهم الشخصـيات التـي قدمهـا "جمـيل" في رواية "١٩٨١" هي شخصية الأستاذ عبد الله صابر التي رأينا فيها شخصية سقراط العظـيم، المثقف الأزلي، الباحث عن الحقيقة. عبد الله صابر الـذي يضـطهد ويعتقل بسبب أفكاره، ويتحلق حوله الصغار والكبار في القرية يحكي لهم ويسمع منهم، ومع ذلك فهو يردد لهم دائما أن "جعبتي خالية ياأولاد من الإجابات، هي تساؤلات نطرحها على بعضنا البعض حتى نعثر على حكيم يفتح أعيننا علـى الحقيقة." ونفاجأ بأنه "في اليوم التالي عثر على عبد الله صـابر مكوما أمام باب الدار وقد اخترقت جسده عدة طعنات بخـنجر مـن الخلف." وهاهو "جميل" في "أوراق سكندرية" يستنسـخ هذه الشخصية مرة أخرى في صورة الشيخ مسعود

مســعود والد سيلفي الذي طعن هو أيضا من الخلف في شقته بعد معركة مع القاتل الجبان. الشيخ مسعود من رجال القضاء، وكــان قد استقال من منصبه في أعقاب "حركة الجيش". يقول الــراوي عن "عجيب كفافي": "سحره الشيخ مسعود بشخصيته وعــزفه على العود في جلسات أبيه الأسبوعية في بيت مصر القديمة. الرجل وفدي النزعة، ولكن له علاقات طيبة برجالات حــزب الأحرار الدستوريين، وصداقات باليساريين، وهذه كلها أضــداد لاتعرفها السياسة، فإذا سأله الرأي قال: شجرة الحياة أغصـــانها متعددة ياعجيب. تارة ينصحه بقراءة نيتشه، وتارة بقــراءة ابــن عربي. يقول له مرغبا ومحذرا: إذا اقتربت من جمرة الفكر احترقت، وهاهي أيامك أمامك افعل بها ماتشاء. أنا لست داعية، وليس لي تلاميذ."

إن "أوراق ســكندرية" هــي ســيرة الزمــن الخـــاص بــــ "عجيــب كفافي" الذي هو بالفعل المحور الرئيسي الذي تتحرك حوله كل الشخصيات، والذي يقدم لنا جميع الشخصيات من وجهة نظره هو، والذي يشكل تفاعل الآخرين معه وإزاءه صلب الرواية.

ســأل "عجيب كفافي" نفسه: "هل كان سفره هروبا من الــبلد فــي ساعة غمة أم فرضت عليه الهجرة؟ للأسف ضاع وقــت الحســاب وتأنيب النفس، فقد تغير العالم، وزالت دول وممالك كانت ملء العين. يتذكر "عجيب" مع الأصدقاء سنوات

الاعـتقال ومناقشـاتهم الثرية وخلافاتهم الفنية والعقائدية. قلب "عجيـب" موجـع دائمـا بالتذكر وبالواقع. تذكـر الماضي، الستينات، الثورة في ذروتها بالداخل، التضييق على الناس على أشـده، لجنة مكافحة الإقطاع، سيطرة القيادات العسكرية على شركات النقل والأوتوبيسات، زواج القيادات العسكرية العليا من الراقصـات، بيـنما هزيمة نكراء في الأفق، لاتزال جروحها مفـتوحة. وموجع بالواقع الذي عاد إليه بعد طول غياب فوجد نفسه منفصلا عنه غير قادر على التوافق معه أو الإندماج فيه، بينما كل من حوله يشق طريقه. لم تتوقف الدنيا. الصحفي الذي كـان مغمورا كبر وتكبر، وأصبح يحادثه وكأنه نجم الصحافة المصرية. يدعوه إلى سهرة في منزله: "معي أناس لهم باع في الثقافة والفن والسياسة، وآخرون يقاتلون للبقاء أحياء بعيدا عن الإحـباط والملل." مرزوق بك أو "مرسيدس بك" من أصحاب الشركات الممتدة من الخليج إلى أفريقيا.

يحـن "عجيب كفافي" إلى مصر القديمة وبيت الأجداد. سـيلفي تقـود سيارتها في براعة لاعب سيرك. تجري وراء عربات النقل وتتدفع بين الأوتوبيسات، بينما هو قابع في المقعد الخلفـي، يحلـم بشـراء قلة فخارية يضعها على حافة النافذة ويزينها بالنعناع. أخذته إلى طرق تغيرت معالمها، غابت عنها الخضرة، وفقدت عذوبتها. زاد إحساسه بالفقد. هذه أيام جديدة وأنـاس جـدد. لامكان لبائعي القلل الفخارية وبائعي القصب بيـنهم. المنطقة التي بنت شهرتها على صناعة الفخار امتلأت

على جانبي الطريق بمحلات إصلاح الثلاجات. الشوارع غير الشوارع والبنايات غير البنايات.

"عجيب كفافي" يذهله ماحوله من تطور. "قاهرة غريبة، رجالهـا يـدورون فـي الشوارع يبيعون الأمشاط والدبابيس والفلايات، وهذا الرجل الواقف إلى جواري يحدثني عن شبكة المعلومات اليابانية وكأننا في طوكيو أو نيويورك. الغريب أن يواجـه "عجيـب كفافي" هذه الصدمة الحضارية في بلده وهو العـائد مـن بلاد الشمال المتقدم تكنولوجيا. لقد عاش سنوات حياته في الغربة معزولا عما حواليه. "أحمل نقودي في جيبي ولا أعـرف كـروت الضمان. أذهب إلى شبابيك الصرف في البـنوك ولا أتعـامل مع تلك الصناديق السحرية التي تخرج الأوراق الـنقدية بالضغط على الأزرار. عجزت عن استخراج طـابع بريد واحد من الماكينة طوال عشرين عاما. أنا عازف ربابة، أجلس على دكة تحت شجرتي وأغني أدواري، لاأطيق الغناء أمام ميكروفونات ولا أطيق سماع صوتي على الأثير." هكذا أمضي كفافي سنوات عمله في الغربة مراسلا صحفيا .

يلتقي "هنادي المعلم"، حبه القديم. مات زوجها في لبنان ولـم يـترك لها ثروة. عمل بالسياسة والصحافة طوال عمره، كـتاباته جارحة ورؤيته عميقه. لم يبع نفسه للشيطان ولم يفكر فـي شـرائه. "زوجتي أحببتها من أول لقاء. قالت: هذه الفتاة تعزك ياعجيب. كانتا تخرجان سويا، تسافران إلى الإسكندرية

والأقصر بمفردهما. ولما ماتت روزالين، بكتها هنادي بجنون."
قادته هنادي إلى غرفة مرسمها، سألته:

- كيف تحملت الغربة يا عجيب؟

"قلت لنفسي: معها حق. كيف تحملت تلك السنوات؟ لا أعرف. سافرت عام ٥٨، وعدت عام ٩٧، كنت شابا عند مغادرتي، وعدت كهلا في الستين أبحث عن زمن ضائع، كما يقال."

يفيض "عجيب كفافي" على القارئ بمخزون متدفق من الذكريات. يحمله معه في رحلة شجية عن غربة ماضية وغربة آتية. يقول له صديقه: "أنت يا عجيب مثل قطار مدخنته في المقدمة ويجري إلى الخلف." عجيب نفسه يراوده هذا الإحساس عن شخصيته. يقول لنفسه في أحد المواقف: "ربما قال لها هذا الوغد: هذا إنسان مخرف تتلبسه عفاريت الماضي وخيالاته." تداهمه فجأة متاعب البروستاتا وضيق التنفس. يسأله طبيبه:

- "ماذا يشغلك إلى هذا الحد يا أستاذ عجيب؟
- أوراقي.
- ماذا بها؟
- أحداث ووقائع ثورة ١٩١٩.
- ألا تكفيك ياسيدي ثورة ٥٢ حتى تشغل نفسك بثورة ١٩؟

تتضــح "أوراق سكندرية" بولع "عجيب كفافي" بالتاريخ وبفلســفته. الاســتعمار القديــم والجديد، العولمة والمعلوماتية والهندســة الوراثــية ودخول القرن الحادي والعشرين، سنوات الــتحرير والنضــال والشــهداء من دنشواي حتى قانا، ونهاية الــتاريخ "التــي يــرددها علــى أسماعنا أولاد الأفاعي حتى صــدقناهم". "عجيــب كفافي" يشده الماضي الذي راهن عليه إنطلاقــا من مواقفه، ودفع الثمن غاليا: غربة العمر. هو الآن يعود إلى واقع لايجد لنفسه مكانا فيه. حتى هنادي المعلم، يقول لــنا فــي آخــر سطور الرواية، ليست من نصيبك ياعجيب. "معــارك فرضــت نفســها علي، ووجدت نفسي في وسطها. معارك وهمية لاطائل منها ولا رجاء. الإنغماس فيها مصيبة، والتغاضــي عــنها بلادة لاتليق. ربطتني بأهلي خيوط الأسى والحزن."

عجيــب كفافي، في النهاية، هو "كائن تاريخي" وأزمته الحقيقــية هي تلك القوى التي تدفع به خارج التاريخ. والتحدي الــذي يواجهه هو الصمود والبقاء داخل دائرة التاريخ. وتلك، بالتأكيد، ليست قضية عجيب كفافي وحده.

"خزانة الكلام"

لـــ جميل عطية ابراهيم

آهة موجوع بآلام التطبيع والعولمة

حيـــنما اتصلت بالكاتب الكبير جميل عطية ابراهيم ذات يــوم في عام ١٩٩٧ مهنئا إياه على آخر أعماله آنذاك، وكان روايـــة "أوراق سكندرية" ومتمنيا له المزيد من الإبداع الجميل وإثراء الساحة الثقافية بأعماله ذات الطابع الخاص الذي يجمع بيـــن تفـــرد القـــدرة الإبداعية وعمق الرؤية التاريخية لمثقف مناضـــل، فاجأني بقوله: " أنا خلصت. لقد قلت كل ما عندي، وما أظنني سأكتب شيئا بعد الآن." في ذلك الوقت كان جميل قد توج مشروعه الروائي باكتمال ثلاثية الثورة التي ضمت ثلاثة أجــزاء هـــي: "١٩٥٢" و "أوراق ١٩٥٤" و "١٩٨١"، وهي الثلاثـــية التي تمثل ركنا ركينا في متن أدبنا العربي المعاصر. ثـــم أتبعها برواية "أوراق سكندرية" التي كانت بمثابة مشروع لفـــتح ملفـــات ثورة ١٩١٩ لكنها توقفت عند حد كونها مجرد "مشـــروع". ومـــع ذلـــك، فقد كانت "أوراق سكندرية" امتدادا لمشـــروع جميل عطية ابراهيم اللصيق بقضايا الوطن والمدافع أبـــدا عن حق المثقف في التعبير: المثقف الذي نراه في أعماله دائمـــا عرضة للاضطهاد بل وللاغتيال. ولذلك، فإنني أعترف بأنهـــا كانـــت مفاجأة سارة لي أن تصدر أحدث روايات جميل "خـــزانة الكـــلام"، (روايات الهلال، مايو (أيار) ٢٠٠٠) التي جاءت فصلا جديدا في معركة جميل عطية ابراهيم دفاعا عن

قضايا الوطن وفي قراءته المستنيرة للماضي وتوقعاته الكاشفة للمستقبل، وفي محاولاته لكشف المستور ونحن على أبواب ألفية جديدة، وفي مواجهة تيارات عالمية جارفة تستمد معظم قوتها من ضعف الآخرين وعدم قدرتهم على الفعل والاكتفاء بموقف المتفرج.

وفي "خزانة الكلام" يواصل جميل عطية ابراهيم تأصيله للقضايا التي تأسس عليها مشروعه الروائي في الثلاثية وما بعدها، وفي مقدمتها: تعزيز الوعي التاريخي وحفظ ذاكرة الأمة؛ وإبراز دور المثقف المستنير في مواجهة القوى المضادة والتي لا يقوى أحيانا على مواجهتها ويكون مصيره الاضطهاد بل والاغتيال؛ واستشراف منظور مستقبلي يراعي تراث الوطن التاريخي والاجتماعي وتراكماته القيمية على مر العصور.

يفرد المؤلف ٣٦ فصلا لثماني شخصيات رئيسية لكي تتكلم وتتكلم وتعرض على القارئ، من وجهة نظر كل شخصية، أبعاد القضية الرئيسية في الرواية، والتي سنعرض لها في حينه. أما الشخصيات الرئيسية الثمان فهي، حسب ترتيب الظهور على المسرح، إذا اقتبسنا هذه العبارة الشهيرة، فهي: عابد عبد المتجلي زوغلي؛ الدكتور سامح الدهشوري؛ نقيب علاء العتر؛ نفوسة بنت النخيلي؛ إليزابيث؛ مارينا أبو المحاسن المصري؛ بوشناق الطهطاوي.

عــابد عــبد المتجلي زوغلي (٧٤ سنة) هو عميد عائلة زوغلي باشا الكبير العريقة والذي يفاخر دائما بأن تقاليد الأسرة يعــود تاريخهــا إلـــى ثلاثة قرون (ربما إشارة إلى وقت غير معلــوم فــي تاريخ الامبراطورية العثمانية. وفي حديث له مع إليزابيــث، المستشــرقة المهتمة بتتبع مسار حركة التنوير في الشرق (وهي فتاة فاتنة عمرها ٢٦ سنة، أي تصغره بنحو ٤٠ عامــا، لكــنه لا يســتطيع أن يخفي فرحته بلقائها، ويقرر في النهاية أن "حب الصبايا ليس من نصيبنا. نحن العواجيز، علينا الاكــتفاء بالرؤية أو الرحيل")، تسأله إليزابيث: أين تركيا في الأدب الحديث في مصر؟ يرد قائلا: قطعت العلاقات بحروب. ويكمــل: "لا أحد يسعى إلى فتح ملفات قديمة. قلة تتحدث اللغة التركــية حاليا، بينما الأجيال السابقة كانت تتقن التركية القديمة والحديثة. تنكرت تركيا لجيرانها العرب، فتنكر لها العرب عن قصــد). وفــي موضع آخر يلقي مزيدا من الضوء على جده الأكــبر، فــيقول: "كان مقربا من السلطان لعلمه ونزاهته، ثم وقعــت وشــاية على طريقة أهل ذلك الزمان، فحرق السلطان التركــي كتــبه، وطــارد تلاميذه، ووضعه في قبو معتم لمدة عشــرين عامــا. تغير الولاة، وقتل منهم من قتل، وعزل من عــزل، وظل جدي في القبو، حتى تنكره الناس، وأخيرا أفرج عــنه أحد الولاة الصالحين، وعينه قاضي القضاة، وقربه من دوائر الحكم، فأصلح، وعرف جدي بخططه وتعاليمه ووصاياه. أطلــق علــيه لقب الباشا لفضله. وأنعم عليه الوالي بأبعاديات كثيرة. وتفرغ للتعليم والدرس."

عـــابد يـــرث عن جده الأكبر عمارة على النيل ومكتبة حافلـــة بالعلم والتراث وتضم مراجع تعود إلى القرن السادس الهجـــري، ومخطوطـــة مـــن ألف ليلة وليلة تعود إلى العصر العباســـي، ومخطوطـــات فـــي الفقـــه، ومـــراجع في التاريخ الاســـلامي، إلـــى جانب كتب السير والأدب والشعر. والمكتبة مفـــتوحة دائمـــا لخدمـــة الباحثين. ومع تتابع أحداث الرواية سيترســـخ في ذهن القارئ أن المقصود بالعمارة والمكتبة ليس ســـوى الوطـــن عموما وتراثه وتاريخه. وسيصبح الموضوع الرئيسي للرواية، وبمعنى آخر، ستصبح القضية الرئيسية التي تطرحها، هي حماية هذا الوطن وهذا التراث في مواجهة القوى والأطماع العالمية الحديثة.

يعكـــف عابد على تطوير المكتبة بمساعدة إليزابيث ومع صـــحبة من رفاقه المفكرين. "اكتملت أجزاء موسوعتنا. نقبت عـــن بذرة التنوير في تراثنا، هذه البذرة التي أصابها السقم في بلادنـــا فـــي نهايـــة القرن العشرين بسبب الميل إلى الخرافات والـــنزعات الســـلطوية. المبحـــث الثاني أعده صديق عمري بوشناق الطهطاوي حول مسالك التنوير في عصر العولمة، أما صـــديقنا الدكـــتور أحمـــد أبو الشرف فكانت مهمته استشراف مـــنظومة القيم في ظل مكتشفات وإنجازات تشبه أعمال السحر الأســـود في الأساطير. ستة أجزاء جاهزة للطبع." ويقول عنها فـــي مكان آخر: "اتفقنا على البدء في إصدار موسوعة التنوير مـــع بدايـــة عام ٢٠٠١، في مطلع القرن الجديد. ستة أجزاء

تتضمن مناقشة قضايا أساسية أهملت، وتفند مزاعم سادت لعدة قـــرون. موسوعة إسلامية حديثة عمادها العقل واحترام حقوق الانسان والديمقراطية."

رؤيـــة عابد لمستقبل المكتبة هي أن تتحول إلى مؤسسة. "مبنى متوسط قابل للزيادة. عليه يافطة مشعة: مؤسسة زوغلى باشـــا للأبحـــاث. فـــرح قلبي. ختامها مسك. موسوعة التنوير الاســـلامية انتهت صفحاتها. صالحة للطبع. شعارها لا تكفير، وعمادهـــا الديمقراطية، ومراعاة حقوق الإنسان، وحق الشعب في تبادل السلطة. قلت لنفسي: أحسنت يا عابد. جاهدت الجهاد الحسن." وينسى عابد بقية هذه العبارة، فيسأل صديقه الأستاذ بوشناق الذي يقول له: "هذا قول بولس الرسول، وأظن تتمته: واســـتحققت إكليل الغار." بهذه الرؤية الثنائية المكثفة، والتي لا يخفـــى مغـــزاها، يقدم لنا عابد عبد المتجلي تصورا لما يمكن اعتـــباره عقدا أو ميثاقا اجتماعيا ــ مشروطا ــ كحل لمواجهة المخاطر التي تحدق، مجازا، بالمكتبة وعمارة الأجداد. ويعلن عابد: "من يود تسلم المكتبة ويتعهد بالحفاظ عليها فليتقدم ويعلن رغبته أمام الجميع."

لكن مهمة عابد في الحفاظ على المكتبة والعمارة لم تكن بالمهمـــة اليســـيرة. فهناك شركة بان إكس كوم عبر الوطنية، الطامعة في العمارة، والتي تقدم للدكتور سامح الدهشوري، ابن أخـــت عـــابد، دنيا زاد، وهو أيضا أحد ورثة العمارة، عرضا

خيالـــيا لبيع العمارة: "أربعة ملايين جنيه دفعة واحدة، ومليون جنية على أربع دفعات عند التسجيل. عرض لقطة. هذا المبلغ يتـــيح لـــي الحصـــول على قروض من البنوك لبناء مستشفى متخصص في طب العظام يضارع المستشفيات الأمريكية في تجهـــيزاته. أول مستشفى من نوعه في الشرق الأوسط"، هكذا يفكر سامح الدهشوري. وتجند شركة بان إكس كوم مارينا أبو المحاسن المصري ذات الصلات والتعاملات المشبوهة، وسيدة الأعمـــال الجسورة التي لا يعوق طمعها قوة أو قانون، للتأثير على الدكتور سامح لتمرير الصفقة، لكنها تفشل. وحينما يصر عابد على أنه لن يتنازل عن المكتبة ولن يبيع العمارة تلفق له تهمـــة تهريب الآثار عن طريق المكتبة. ومن خلال سلسلة من الأحداث المتتابعة والمتسارعة المشحونة بالإحساس بالسباق مع الزمـــن، تلجأ مارينا إلى الانتقام من سامح بالتآمر مع خادمته التـــي تدس له السم في الشراب، ويموت سامح وتسرق أبحاثه، وتهرب مارينا والخادمة إلى إسرائيل.

"خزانة الكلام" حافلة بالإحالات والإشارات. فشخصيات الرواية تحيل، سواء بأسمائها أو بأفعالها، إلى شخصيات أو إلى مـــراحل تاريخية بعينها ربما سهل استقراء أو فهم بعضها في حين يستعصي أحيانا الربط بين الشخصية الروائية والشخصية التاريخـــية المقصـــودة، لكـــن النص يعطي في النهاية التأثير المطلـــوب، وهو حفز فكر القارئ وإثارة تساؤلاته وإقناعه في نهاية المطاف بخطورة القضايا التي يطرحها المؤلف في إطار

شامل يقوم على تداخل الأزمنة حيث تبعث الحياة في شخصيات عاشــت مــنذ مئات السنين في شخصيات أخرى تحمل بعض سماتها (بوشناق الطهطاوي، مثلا، أوفد في بعثة إلى باريس في عهــد جمال عبد الناصر ضمن آخرين، من بينهم أبو المحاسن المصــري، نموذج الانتهازي الوصولي الذي يكتشف بوشناق الطهطــاوي أنـــه كــان من كتاب التقارير السياسية في ذلك الــزمان، وحيــنما يلمح له بوشناق بذلك يرد عليه في بجاحة يحسد عليها: "ياأخي، من تسببت في فصله من البعثة سامحني، وصــرنا أصــدقاء، وأنــت تفتش في دفاتر قديمة. السياسة لا أخلاق لها يا بوشناق." وهو أيضا إطار يجمع بين الإشارة إلى وقــائع تاريخــية محددة وأحداث شخصية عاشها رواة فصول الــرواية وتسهم جميعها في رسم صورة مقلقة عن واقع الأمة ومســتقبلها. هــذه الإحــالات تنطبق أيضا على التواريخ التي يــتعرض لها أبطال الرواية. فسنجد أن بعضهم طرد من عمله مع بداية الثورة (حركة الجيش بلغة جميل عطية ابراهيم)، كما يشكل عام ١٩٥٤، الذي يشير عابد إلى أن والده طرد فيه من عملــه إثر وشاية، يشكل علامة فارقة في رؤية جميل لأحداث الــثورة وتطورهــا (وبالطبع، فإن جزءا كاملا من ثلاثيته عن الــثورة خصص لأحداث ذلك العام)، وكذلك عام ١٩٦٦ حينما طرد عابد عبد المتجلي من عمله الحكومي، في إشارة إلى تلك الممارسة التي شاعت آنذاك ضد الناشطين سياسيا.

عــابد عبد المتجلي زوغلي لا يؤرقه فقط الواقع الراهن

بمـــا يـــنطوي عليه من مخاطر وتهديدات، ولكن يؤرقه أيضا مـــوت أمـــه المباغـــت. "في ساعة قيلولة نامت فيها العفاريت الـــزرق، اغتالـــت سيارة مندفعة أمي وهي واقفة على محطة تـــرام. من أين قدمت هذه السيارة؟ من قادها؟ لم يظهر شهود. كل ما تبقى لنا، موتها، مكومة وغارقة في دمائها وقد تهشمت عظامها: ميتة." ويتذكر سامح الدهشوري الحادثة قائلا: "جدتي قتلـــت فـــي حادث سيارة، وترك جثمانها على الرصيف لعدة ســـاعات، وفـــي نهاية المطاف لم يقبض على الفاعل. ويقول عـــابد: "موت أمي وعدم العثور على المتسبب حقيقة عذبت أبي سنوات كثيرة (هل يربط جميل عطية ابراهيم بشكل ما بين رواية عابد عبد المتجلي عن حادثة موت أمه على محطة الترام وما ذكره الرئيس جمال عبد الناصر في أعقاب نكسة ٦٧ بأننا كـــنا "كواحد خارج من بيته، لا به ولا عليه، فصدمه أوتوبيس في الشارع"؟ مجرد خاطر تثيره الإحالات والرموز التي تكتظ بها "خزانة الكلام").

حلقة الواقع المر تضيق حول عابد عبد المتجلي. يسمع مـــن صديقه الدكتور أحمد أبو الشرف: "زادت عمليات النصب لتصبح صناعة. لا فرق بين لصوص الحمير في الريف وبين بعـــض رجال العولمة. في الريف يسرق فقراء الناس الحمير، وعلـــى الساحة العالمية يسرق الأقوياء العقول. والبعض الآخر مهمته غسل المليارات في البنوك."

ومع قدوم الألفية الجديدة يفكر عابد عبد المتجلي: "ربيع وصيف وشتاء ويقبل قرن جديد. بسطاء الناس لا يخافون القرن القـــادم. الخـــائفون حفـــنة من المفكرين مثلنا، أما بقية الناس فيدخلون القرن القادم في طمأنينة وقد شغلتهم احتفالات لا أول لها ولا آخر. سرقتنا السكين يا عابد، لا تعلم الناس، ولا مُحيت أميـــتهم. الـــريف دخله الدش وبقي على حاله، الوادي الضيق أصـــبح أكثر ازدحاما على الرغم من شبكات المترو والطرق الدائرية و و . الحكاية طويلة يا عابد، ولا أحد يسمع. دنيا أخرى تنتظرنا: هندسة وراثية. استنساخ. صناعة أطفال حسب الطلـــب. غزو فضائي مجنون. محطات فضائية متحركة في الكون. أقمار صناعية تنقل همسات الأحبة وتصريحات الحكام ليل نهار. ماذا تبقى لنا من عالم قديم؟ لا شيء."

لعـــل هذا العالم الجديد الذي أثار في عابد عبد المتجلي زوغلـــي كـــل هذه الأحزان والمواجع، عالم التطبيع والعولمة وانحســـار المشروع القومي، وعالم ما بعد الكولونيالية المتمثلة فـــي الشـــركات عـــبر الوطنـــية التي تستنفد ثروات الشعوب ومواردهـــا البشرية، عالم الصفقات المشبوهة والضحايا الذين يوحد بينهم الظلم بينما غيرهم محصنون بالافلات من العقوبة، لعـــل هـــذا العـــالم هو الذي دفع جميل عطية ابراهيم إلى فتح "خـــزانة الكلام" مؤكدا من جديد دوره في ساحة الكلمة كواحد من أبرز فرسانها.

"وكالة عطية"
لـــ خيري شلبي
نموذج أصيل فى أدب المعرفه

حيـــنما يعمـــد الكاتـــب إلى تجاوز حدود الإبداع الفنى المجـــردة مضمنا عمله الإبداعي بعدا آخر عمليا يتناول، على سبيل المثال، التطور التاريخى الإجتماعي لفترة من الفترات أو عصـــر مـــن العصـــور فإنه يكون بذلك قد مزج بين التجربة الإبداعـــية والـــتجربة المعرفية التاريخية-الإجتماعية وأعطى لعملـــه عمقـــا يجعـــل تقييمه والحكم عليه لاينصرفان فقط إلى الـــرؤية الإبداعـــية للكاتب ولكن أيضا إلى المضامين الفكرية والمعرفية التى عكسها عمله فى نهاية المطاف. وهذا هو النهج الذى تكشف عنه رواية "وكالة عطية" للأستاذ خيرى شلبى.

ولإيمانى الشديد بما يمكن أن أسميه عبق الأمكنة وعبق الأزمـــنة، ولمعرفـــتى المباشـــرة بهذه اللغة الخاصة التى آثر المؤلـــف أن يصوغ بها هذا العمل الملحمي (خاصة وأننى من بلـــدة المحمودية التابعة لمحافظة البحيرة، وعاصمتها دمنهور، الـــتى استوحى منها خيرى شلبى عمله العظيم)، فقد استوعبنى هـــذا العمل حسا وفكرا، ليس فقط بما عكسه من إبداع مؤلفه، ولكن أيضا بكل مايعرضه من شخصيات ومواقف وأخلاقيات، وبمـــا يـــنطوى علـــيه من نظرة تاريخية واستكناه للشخصية المصرية فى حقبة السنوات الأولى لثورة ١٩٥٢.

بطل رواية "وكالة عطية" لم يشأ أن يعرفنا باسمه وقرر أن يحكـــى لنا قصته بضمير المتكلم. وخلال الرواية يتأكد لنا إصـــراره على عدم الإفصاح عن اسمه حتى فى المرات التى كان يسهل على المؤلف أن يعطيه اسما ما نراه يغفل ذلك عمدا فيـــناديه أحد أصدقائه فى الشارع، مثلا، بقوله " يافلان". وأيا كـــان الأمـــر فـــإن بطل رواية "وكالة عطية" صعلوك "بحق وحقـــيق". وأنا أستعير هذا التعبير الجازم الذى يشى بشيئ من العامـــية مـــن الراحل العظيم يوسف إدريس الذى أسس خطابا روائـــيا فـــريدا ومتمـــيزا هيأ له المكانة التى احتلها فى ميدان القصة والرواية. وأذكر أن هذا التعبير قد "عشش" فى ذاكرتى مـــنذ قرأته فى إحدى قصص أو روايات يوسف إدريس، ربما قصـــة "الغريب" أو رواية "البيضاء". وهذا التعبير فى حد ذاته لـــيس مشكلة وقد يقول قائل إنه مجرد تعبير جار وللكل الحق فـــى استخدامه. ولكننى أذكر فى ذلك النصف الأخير من عقد الخمســـينات وفى أوائل الستينات كيف بهرتنا تلك اللغة الأدبية الـــتى ابتدعها يوسف إدريس والتى تميزت بالسلاسة والبساطة وأسست مدرسة حديثة فى تاريخ القصة العربية. وربما أغرانى على استخدام هذا التعبير أيضا هو أنه استلفت انتباهى فى أحد سطور "الوكالة". وما أرمى إليه من إثارة هذه النقطة والتركيز عليها هو أنني تصورت- وسعدت بتصورى- أن لغة الرواية ستكون عموما على هذه الشاكلة، تلك اللغة البسيطة والوسيطة مابين العربية والعامية، والمزخرفة من حين لآخر، وكلما سمح

النص والموقف والمضمون، بتعبير فولكلورى سواء أكان مثلا شعبيا أو موالا أو أغنية شعبية، وهى الأشكال الفولكلورية التى تحفل بها بالفعل لغة الخطاب الروائى فى هذه الرواية. ولكن واقع الأمر هو أن لغة "وكالة عطية" جاءت على عكس ذلك تماما. وربما أراد المؤلف لها أن تكون تعبيرا حيا ومطابقا للغة أهل الوكالة، وربما قرر من البداية ألا يتدخل فى الحوار وألا ينمقه وألا يخضعه لقدرته الإبداعية التى تتجلى فى فقرات كثيرة من الرواية. ربما لكل ذلك بدت تلك اللغة فى أحيان كثيرة نابية وفى حاجة إلى صقل. إن التجارب التى تحكيها رواية "وكالة عطية" هى تجارب جد ثرية وعميقة وهى تشكل بالفعل عناصر أساسية تجعل من هذه الرواية عملا كلاسيكيا عظيما كان يمكن أن يرقى إلى مرتبة درة عبد الرحمن الشرقاوى "الأرض" من حيث أن كلتا الروايتين هما من النوع الذى يمكن اعتباره جزءا من السيرة الذاتية للمؤلف فى ظل خلفية الواقع السياسي - الإجتماعي لفترة معينة.

يتحدث المؤلف عن الوكالة قائلا:"لم أكن أتصور مطلقا أنه يعنى تلك الوكالة الشهيرة؛ ربما لأنها كانت ذات وجود أسطوري فى داخلى يحول بينى وبين الإرتباط بها أو الإقتراب من شفير هاويتها؛ فإذا بى فجأة مساقا إليها بإرادتى كاننى أسعى لشىء جديد لم أكن أعرف عنه من قبل شيئا، أى شىء؛ فما أن رأيتها الآن رأى العين استوعبتنى فى الحال كواقع قائم بذاته مثير للإنتباه. استيقظت الأسطورة القديمة

لتلتحم بالواقع. خيل لى أن الوكالة على وضعها هذا أقل بكثير جـــدا من صورتها في الأسطورة ؛ أقل سحرا ربما؛ لكننى مع ذلك شعرت برغبة عظيمة فى الإنغماس فيها حتى النخاع. إن الأســطورة الــتى كان من المفترض أنها تمنعنى عن الوكالة وتكرهــنى فــيها، هـــى نفسها التى تكرهنى عليها ، تغرينى بـــالدخول فيها؛ بل إنها لتزرعنى فيها زرعا، بكل مافى السحر مـــن قـــوة، وبكـــل مافى نفسى من استجابة ورغبة فى الرؤية والكشف والممارسة."(ص١٦.)

لقـــد اخـــترت هـــذه الفقـــرة بالذات من فقرات الرواية لاعـــتقادى بأنهـــا بالغة الأهمية والدلالة فيما يتعلق بالقضيتين الرئيســـيتين اللتيـــن تثيرهما هذه القراءة ل"وكالة عطية". أما القضـــية الأولـــى فهى قضية اللغة، ويعبر عنها هذا التناقض الصـــارخ بين مايتجلى فى هذه الفقرة من عذوبة لغوية وإبداع بنيوى فى الأفكار والعبارات، ومن ناحية أخرى بين المستوى النابي للغة الخطاب الروائى فى معظم الرواية، والتى أوثر الا أخـــتار مـــنها شـــيئا إذ تحفل بها معظم صفحات الرواية ولن يستعصى على القارئ التقاطها بسهولة. إلا إننى أريد أن أكرر مأأشـــرت إلـــيه فى البداية وهو أن تلك اللغة تدنت أحيانا إلى مســـتوى "جارغون" أو لهجة محلية ربما يفهمها أهالى البحيرة ومـــا حولهـــا لكـــنها ستستعصى بالتأكيد على قارئى العربية عموما. وهذه هى نقطة الضعف الرئيسية فى الرواية.

أما القضية الرئيسية الأخرى التى تعطى لهذه الفقرة بالغ

الأهمـــية والدلالـــة فهـــى أنها تعبر بالفعل عن جوهر الرواية وتشكل أساسها المنطقى الذى يقوم عليها بناؤها كاملا.

إن الأســطورة والواقـــع اللذين تشير إليهما الرواية ليسا سوى "وكالة عطية" من ناحية بوصفها الأسطورة، أو اليوتوبيا، المجتمع المثالى، ذا القوة الساحرة فى مقابل الواقع الذى يمثله المجتمع الدمنهوري خارج الوكالة. لقد وجد الراوى فى وكالة عطــية المجتمع المأمول، مجتمع العدالة الإجتماعية والمساواة والحـــب والـــتراحم بعـــد رحلـــة أوليســية فى مجتمع الواقع الدمـــنهورى (نســبة إلـــى شخصـــية أولـــيس أو أوديسيوس الأسطورية بما عرف عنها من غزوات ومغامرات وبما أوحت بـــه لقريحة الكثيرين من الكتاب والشعراء)، حيث ذاق الراوى كـــل أشـــكال المهانة والذل بعد فصله من معهد المعلمين وهو على وشك التخرج.

وممـــا له مغـــزاه أيضـــا أن فصله من المعهد وضياع مستقبله قد حدث بسبب أنه رزئ "بمدرس الرياضة كان سخيفا وســمجا وابن زانية[لاحظ لختيار المؤلف للصفات]: لم يعجبه أن أبـــناء الفلاحين المعدمين القادمين من القرى والعزب أشبه بالجرابـــيع الحفـــاة يمكـــن أن يـــتفوقوا فى التعليم على أبناء المـــدارس الأصـــلاء من أبناء الذوات والناس الطيبين، فصار يتصـــدى لـــى فى كل امتحان." وحينما طرده هذا المدرس من لجنة الإمتحان وجد نفسه ينط فى كرشه "حتى تركته كومة من

الخرق الممزقة مبقعة بالدم، دمى ودمه"(ص١٠.)

بطل "وكالة عطية"، كما أشرنا، صعلوك باختياره. وتبدأ الرواية بحادثة فصله من معهد المعلمين، وتنتهى بالشرطة وهى تداهمه فى غرفته بالوكالة حيث "الشلة" وزجاجات الكحول والحشيش وورق اللعب والنساء شبه العاريات: "مبروك عليك! قضية لابسة لانقض فيها ولا إبرام !! إدارة المسكن للعب القمار وشرب المخدرات والخمر وتسهيل الدعارة!!"(ص٤١٤). وما بين هاتين الحادثتين نعيش مع "أوليس" خيرى شلبى عالم الوكالة السلس والممتع والصحى، حيث "كان كل شيء يغرى بالإنصات والتأمل والإستغراق"، وحيث "رأيتنى أستسلم لنوم عميق لم أعهده فى حياتى من قبل حتى على الفراش الوثير. ثم رأيتنى أمشى متسكعا بمزاج رائق وبلا أدنى خوف داخل غابة كثيفة الأشجار لاأول لها ولا آخر. وكانت الذئاب والثعالب والكلاب والسباع والنمور نائمة تحت جذوع الأشجار تتثاءب فى ملل غير عابئة بخطواتى النشوانة الحمقاء. وكان يبدو أننى أعرف كل هذه الوحوش معرفة شخصية وأنها هى الأخرى تعرفنى حق المعرفة وأن بيننا ودا قديما لعله رابطة البحث عن لقمة فى النهار ومأوى فى آخر الليل؛ بل خيل إلى أن بعضها يكاد يعزم على بنظرة جانبية، يكاد يترك العظمة التى ينهمك فى نهشها ليقول لى: تفضل والحس لك لحستين."(ص٢١)

هـذا هو عالم الوكاله كما تراءى للراوى فى حلمه بعد رحلة التيه فى مجتمع الواقع الدمنهورى حيث "يلفظنى الشارع المـزدحم ذو البلاطات العريضة المتشققة بأخاديد المياه القذرة ... حـتى إذا ماأقبل الليل احتوانى الظلام فضغطنى بين جنبيه فى قسوة شديدة إما بالبرد أو بالخوف أو بالضياع" (ص١٢ .)

يظل بطل "وكالة عطية" متأرجحا بين هذين العالمين إلى أن يبلغ مجتمع الواقع نقطة الإنكسار. هذا المجتمع يصحو ذات يـوم علـى "فجر أسود" من الإعتقالات والسجون والتعذيب. تـتلون صـفحات الـرواية بصور القمع والمهانة والعسكرى الأسود واغتصاب النسوة أمام أزواجهن والموت كمدا أو تعذيبا أو شنقا:"ماهذا الذى يجرى للناس فى عهد الثورة؟ هل يتركهم الله يفعلون بالناس هكذا؟"(ص٣٢٢.)

لكن بطل وكالة عطية فى تشتته بين الواقع والحلم ، وفى دوامـته بين "البحث عن لقمة فى النهار ومأوى فى آخر الليل" كان غائبا عن ذلك وغير واع به إلى أن صدم به هو شخصيا ذات يـوم. فقـد التقى ابنة عمه الثرية بدرية (التى ود الزواج مـنها لـولا أنهـا ورثت وجه أبيها فى غلظة الشفتين وتكور الجـبهة)، وكانـت متشـحة بالسواد. قالت باستنكار ردا على تسـاؤله عما حدث: "أنت إذنْ غائب عن الوعي! لاتعيش فى الدنـيا"(ص٤٠٨). علـى مقهـى قريب حكت له مأساتها: فقد شـنقوا زوجهـا لأنـه من مؤسسى الجهاز السرى. قبل ذلك،

تعرضـــت للتهديد والتخويف والإغتصاب. كادا أن ينفطرا من الـــبكاء فـــى ركن المقهى وهما يحاولان إخفاء دموعهما عن الجرســـون الذى كان يتابعهما بنظرات العزاء والمواساة حتى اقـــتحم عليهما المنضدة بيسمة عذبة كأنه يمس بها على رأسينا قـــائلا: "وحـــدوا الله بقـــى حـــرام اللى بتعملوه فى نفسكم ده." وبالمناســـبة، فإن هذا هو أحد المشاهد البالغة التعبير والصدق فـــى الـــرواية والـــتى تدلل على قدرة المؤلف على سبر غور مايســـمى بالـــروح أو الـــنفس البشـــرية أو السلوك الإنسانى، باختصـــار "الـــروح" التـــي تتســـم بها شخصية "ابن البلد" المصرية.

إن قراءة خيرى شلبى الإجتماعية–السياسية لهذه الحقبة الزمنـــية التى تمثلها الرواية هى شكل من أشكال المعرفة التى يقدمها إلينا فى إطار معرفى مدعم بالوقائع والأسماء والأحداث والأماكن داخل إطار آخر هو الإطار الإبداعى الذى تقوم عليه الـــرواية. وكأنمـــا يصـــادق خيرى شلبى عمليا على مقولة تـــيودور أدورنو بأننا نلجأ إلى الأدب المعرفي حينما ندرك أن "الحقـــيقة هـــى نقيض المجتمع القائم"، وأننا نتحرك على هذا الطريق تحدونا الرغبة فى تغيير مانعتقد أنه خطأ وفي إصلاح ماانكســـر واستعادة مافقد. ومن هنا يصبح العمل الفنى تعبيرا عـــن الرغبة فى تصور وتنفيذ خيارات أخلاقية معينة والعجز عن تحقيقها. وهذا يفسر ماشعر به بطل "وكالة عطية" فى أول مواجهة له مع الوكالة من "استجابة ورغبة فى الرؤية والكشف

والممارسة".

آخـــر فقـــرات الـــرواية تعبـــير إبداعي وصورة تشى بالفوضـــى الـــناتجة عن فقد التوازن الدقيق بين مجتمع الواقع اللاحقـــيقى ومقابلـــه الطوباوى المتمثل فى وكالة عطية. "وفى الظلام الدامس"، يقول بطل الرواية، "رأيت قمرا شاحبا مخنوقا يـــتمرد علـــى جحافل السحب ليلقى على الأرض نظرة: كانت بدريـــة تمضى أمامى فى خط مستقيم تتأبط قرطاسا من زهر البنفســـج، فـــلا أرى سوى ظهر شبحها الملتف بالسواد يمضى نحـــو شاهد قبر بدا فى رمشة القمر كقالب من الرماد الأبيض فـــوق فـــيل خرافي بارك على الأرض." لكنها فقرة توحى فى نفـــس الوقـــت بـــأن ملف "وكالة عطية" لايزال مفتوحا، ربما لتعطيـــنا الأمل بأن ننتظر من المؤلف أجزاء أخرى مكملة لهذا العمل العظيم أو مماثلة له.

"ذات"

صنع الله إبراهيم

بين "مسخ" كافكا ونعى الحلم الضائع

"حيـنما استيقظ جريجورسازما ذات صباح بعد ليلة من الأحلام المزعجة، وجد أنه تحول فى سريره إلى حشرة بشعة. وتساءل بينه وبين نفسه:لماذا حدث لى؟ لم يكن ذلك حلما."

بهـذه البداية المخيفة والغريبة استهل فرانز كافكا رائعته الشهيرة The Metamorphosis التى ترجمت إلى العربية تحت عنوان "المسخ" أو "التحول" واعتبرت منذ صدورها فى مطلـع هـذا القرن أصدق تعبير عن غربة إنسان هذا الزمان وأصبح كافكا من الرواد المبدعين الذين جسدوا هذا الاغتراب فى معظم أعماله بصورة حادة ومكثفة ومؤلمة.

هـذا الـتحول المؤلـم والغريب هو الفكرة الرئيسية فى روايـة صنع الله ابراهيم الأخيرة "ذات". وطبيعى أن يتصور البعض لأول وهلة أن "ذات" ربما كانت سيرة ذاتية للمؤلف أو لإحدى شخصيات الرواية ، ولكن سرعان ما يتبين القارئ (فى السطر الأول من الرواية) أن ذات هو اسم بطلتها التى يصور لـنا المؤلف من خلالها(ومن خلال ما تعرضت له من مواقف فـى حـياتها) مرحلة من أهم مراحل التحول التى مرت بها مصر منذ منتصف الستينات حتى الآن .

فـى ذلك الوقت تزوجت ذات من عبد المجيد حسن بعد

مقدمـــات رومانســية شهدتها "بركة البط فى حديقة المريلاند" و"كانــت تلــك فــترة الآمـــال العريضة والتطلعات الجسورة والأحلام:أحلام النوم وأحلام اليقظة بكافة أنواعها، الجاف منها والمتبل " .

وذات/الــرواية هى قصة تحول ذات/البطلة وبقية أبطال أو شخصــيات الــرواية مـــن أناس حالمين إلى كيانات غريبة مضطربة تتدافع فى كل الاتجاهات فى جو فوضوى وفى مناخ مشــحون بـــالخوف وانعــدام الأمن الاجتماعى والتكالب على اللحاق بقطار الثراء والنزعة الاستهلاكية التى ميزت السبعينات فـــى أعقاب حرب١٩٧٣ وحدوث طفرة البترودولار . ونجد أنفســنا أمـــام صورة بيكاسوية عبثية تذكرنا بكل الفزع والهلع الـــذى تصـــوره لوحته الشهيرة "جيرونيكا" التى تجسد العذاب الـــذى ارتسم عى وجوه سكان (وحيوانات) قرية أسبانية وهى تتعرض للقصف خلال الحرب الأهلية الأسبانية.

ويصور صنع الله ابراهيم هذه البشاعة من خلال "لوحات تقريرية" يعرضها علينا فى شكل مقتطفات من عناوين الصحف المحلية، فكأننا نجلس أمام"كاليدوسكوب" أو "صندوق الدنيا" ل "نـــتفرج كمان ياسلام" على عجائب هذا الزمان : التصريحات المتناقضـــة والســرقات وحـــوادث الاغتصاب وسوء استعمال الســلطة وملاييـــن الأمـــوال المهدرة وظهور الأثرياء الجدد وحكايـــات شريهان والريان وونش مترو الأنفاق وسفح القطاع

العـــام وكـــل مـــا يخطر على البال من الظواهر والتقلصات الغريـــبة والطاحـــنة الـــتى افترســـت المجتمع فى تلك الفترة العصيبة.

فـــى ظـــل تلـــك الظروف لم يكن يمكن لأحلام ذات أن تصـــمد. وإذا كانـــت هـــذه اللوحـــات الـــتقريرية تصور لنا "الماكـــروكوزم" أو العالم الكلى الذى تتحرك فى إطاره "ذات" الـــبطله ومـــن معها، فإن ذات نفسها تشكل "الميكروكوزم" أو العـــالم الصـــغير الذى يتحرك كتابع لذلك العالم الكلى أو هى الصـــورة المصـــغرة له. وهاهى ذات منذ اللحظة الفاصلة فى حـــياتها "ليلة الدخلة" فى خضم أحداث وصدمات لم تخطر لها علـــى بال وأثارت الاضطراب فى كل حياتها وخططها، وهى "صامتة، مبحلقة العينين، تتلقى الصدمة تلو الأخرى".

لقد صدمت ذات ليلة زفافها على عبد المجيد (وصدم هو أيضا إلى حد البكاء) بأنها لم تكن عذراء (ليس لسبب أخلاقى وربما لسبب خلقى.)

وبعـــد الزواج وتكوين عش الزوجية البسيط (فى عمارة العرســـان) فـــى أحد أطراف حى مصر الجديدة بدأت الأحلام الصـــغيرة تتباعد شيئا فشيئا. لم يكن عبد المجيد قد أتم تعليمه الجامعى ، وسرعان ما أدرك كلاهما أنه لا حاجة لها هى أيضا أن تســـتمر فى كلية الأعلام (كى تتفرغ لتربية الأبناء). لكنهما

سرعان ما أدركا أن مطالب الحياة لن تسمح بهذا الترف فالتحقت بعمل إدارى فى إحدى الصحف. وتحولت ذات الطموحة الحالمة إلى ربة بيت مطحونة فى العمل وفى المنزل، وأصبحت تواجه كل يوم بتحد جديد يباعد بينها وبين أحلامها. لقد كان وقع حركة طفرة السبعينات أشد مما تهيأت له ذات ومن معها (كان عمارة العرسان :الضابط والمهندس والموظف بالزراعة ومدام سهير ساكنة الشقة المفروشة). وتموج العمارة بتغيرات سريعة وسكانها يلهثون وراء متطلبات التغيير . ودائما تتسع الهوة بين الحلم والواقع "فالحلم الرأسمالى الذى كان يبدو قريب المنال فى ظل اشتراكية عبد الناصر ، صار للعجب مستحيلا فى عهد رأسمالية السادات" .

وتتحول شخصيات ذات(الرواية) إلى "ماكينات عاكفة على مضغ الفول والمخلل ثم ابتلاع الشاى " أو "ماكينات بث" فى الغرف المكتظة بالمكاتب التى تعلوها الأتربة وتتناثر فيها الصحف والمجلات فى إهمال. ونمضى فى رحلة كابوسية مع شخصيات الرواية وهى تحاول جاهدة أن تتماسك وأن تصمد أمام التحولات المخيفة التى تحدث فى المجتمع . وهاهى ذات تجرى من مستشفى إلى آخر، مرة لتعالج ورما سرطانيا فى ثديها، ومرة لعلاج طفلها الذى ولد وهو يعانى من مشكلة فى النطق . وفى ظل المناخ السائد وإعلانات التليفزيون وأسماء السلع والمحلات الجديدة (ذات الأسماء الأجنبية فى معظم الأحوال) لم يكن غريبا أن يخطو الطفل خطواته الأولى نحو

الشفاء بالنطق بالإنجليزية قبل أن ينطق بالعربية.

ذات هـــي تعبير عن المسافة بين الحلم وفقد الحلم، بين الـــرؤيا والكابوس ، بين الواقع والعبث الذى يعجز أفراده عن عمل شيء لتغييره ، ومن ثم يتحولون إلى كائنات تبدو منعزلة عـــن هـــذا الواقـــع لكـــنها فى الحقيقة نتيجة طبيعية له. هذا الانفصـــال المـــادى جسده المؤلف ببراعة في "التكتيك" الذى ابتدعه لشكل الرواية بتقسيمها إلى فصول سردية (تتناول الحياة اليومـــية لشخصيات الرواية) وفصول تقريرية (تصور ببراعة الخلفـــية والظـــروف والعوامـــل الاجتماعية التى أفرزت هذه الشخصـــيات). ولذلك فلا مبالغة في القول بأن ذات هى رواية كابوســـية ، صعبة ومرهقة ، ولا شك أنها أرهقت كاتبها الذى اعتصـــر فـــيها كـــل معانى الإحباط والمرارة والأذى والظلم الاجتماعي و"المسخ" الذى تصوره الرواية ، وهى المعانى التى تنـــتقل بقـــوة وبصدق إلى وجدان القارئ ، وتجعل من "ذات" عمـــلا كلاسيكيا يضاف إلى روائع صنع الله ابراهيم ، وإضافة جديدة إلى فن الرواية العربية بوجه عام.

"مدينة اللذة"
لــ عزت القمحاوي
رواية منذرة تنبئ بالتفجر والطوفان

حيـنما نشـرت "مديـنة اللذة" مسلسلة في جريدة أخبار الأدب قـدم لهـا الكاتـب الكبير جمال الغيطاني بقوله إن هذه الـرواية "تنتمـي إلـى كـتابة جديدة ورؤية أجد، تمتزج فيها الأصـالة بالمعاصـرة، والثقافة الخفية السارية باللغة الحديثة المـتدفقة، وهـذه الـرواية تمثل صوتا قويا متميزا ، تواكبه أصـوات أخـرى في الساحة الأدبية الآن تؤسس لكتابة جديدة ورؤى يمكـنها أن تستوعب هموم الإنسان والواقع وتعبر عن نفسها بطرق مختلفة." وكانت هذه الشهادة، بداية، شهادة كاتب فذ لعمل فذ.

إن "مديـنة اللذة"، باكورة الأعمال الروائية للمبدع عزت القمحـاوي، هي بالفعل عمل فذ، وعلامة فارقة في فن القص العربي يقتحم بها عزت القمحاوي هذه الساحة شاهرا سيفه في جرأة نادرة وقدرة متفردة، مما يجعلها نصا بالغ الدقة والإحكام والحساسـية. إنـه نص تشعر للوهلة الأولى أنه نص مشحون بقطبية عالية High voltage تجعل الاقتراب منه أمرا محفوفا بالمخاطر إن لم يكن على القارئ فعلى المؤلف الذي يقتحم في جـرأة مفتقدة وفي تمكن غير عادي تخوما مغلقة، أو مسورة، وفـي مجـالات تـتجاوز السياسـي والاجتماعي إلى الفكري

والعقلانـــي بـــل والديني. ذلك أن هذه الأسوار تحجب وراءها تـــراكمات عفـــى علـــيها الزمن من التخلف والتواكل والعفن والزيف أدت بدورها إلى حالة من التفسخ والعهر تنبئ بالتفجر وبحدوث "طوفان يغرق المدينة".

"مدينة اللذة" من جهة أخرى هي نص من النصوص التي يصـــفها رولان بارت" بأنها تفرض عليك إحساسا بالفقد، نص يقلـــق القـــارئ، ويهز افتراضاته التاريخية والثقافية والنفسية المسلم بها، ونص يدفع بالعلاقة بين القارئ واللغة إلى مستوى الأزمة."

فما هي "مدينة اللذة" وكيف الولوج إليها والتمتع بملذاتها؟ القمحـــاوي يســـتدرج قارئه برقة وحنكة. "على مسيرة سبعين يوما ستلوح لك المدينة. بيضة عملاقة أفلتتها مخالب رخ وسط بحـــر من الرمال. وستقشر حتما هذه البيضة لتفاجئك قصورها البيضاء بأسطحها الهرمية المغطاة بالقرميد الأحمر، وأسوارها العالـــية المـــتوجة بالقرمـــيد الأخضـــر، وشوارعها الفسيحة، وميادـيـــنها الضـــخمة الموحشـــة، وسياراتها الفخمة المسرعة، وأجهزة التكييف التي تهدر متشبثة بمقاعدها على الجدران."

في هذه المدينة "الأبواب ذاتية الحركة تفتح تلقائيا، فواكه الصيف والشتاء حاضرة قبل أن يتحرك لعاب المشتهي." "أهل هـــذه المديـــنة سعداء وإن سكن وجوههم صمت وسكون يشبه

العبوس." وفي مكان آخر يقول الراوي: "ولسوف تسأل نفسك بضيق حقيقي: ماالذي هنا يطفئ الروح ويؤجج الرغبة؟! ولن تجد في هذه المدينة المتشامخة سوى المزيد من صمتها، والمزيد من جنونك."

وليحذر القارئ. فهذا هو أحد الفخاخ المحكمة التي ينصبها المؤلف في أول الرواية. وهو فخ سيتذكر المؤلف قرب نهاية الرواية أنه نصبه ثم نسيه، فيعود إلى تثبيته ببعض "الدق" على رأس القارئ، فيسوق إليه هذه الحكاية: "عند هذه اللحظة تحديدا يرى أمه التي تركها وحيدة منذ مالا يتذكر، تسري عبر الفضاء الرحب، وتجتاز فتحة الكوخ، في عينيها عتاب لايحتمل. يجهش فيشعر بيدها بحت ملابسه، تدلك ظهره، لاينقلب على بطنه ويغفو كما كان معتادا، وإنما يجلس حزينا خزيانا."

سيتراءى للقارئ الذي قد يقع في هذا الفخ أننا أمام رواية عن الغربة والاغتراب، خاصة وأن الكثير من الصور والمجازات المتناثرة على صفحات الرواية ستدعم هذا الافتراض. لكن سرعان ماسيتبين للقارئ أن هناك أبعادا أشد قوة وأكثر عمقا من مجرد هذا البعد الاغترابي، وإن كان هذا البعد في حد ذاته قد عمق من الإطار العام للرواية التي تتغيى التعبير عن اغتراب أشد وطأة وأوسع نطاقا، وهو ليس اغترابا فرديا وإنما اغتراب أمة أصبحت أسيرة كهانها الذين يزينون

لهـــا، زيقـــا، عالمـــا جبل أهله على ممارسة اللذة "ويقال إنهم يمـــتلكون نسخا متعددة من الأجساد، كلما أصاب الوهن أحدها تقدم الآخر." عالم يحفل بالعبيد والإماء، "ويتمتع فيه الخصيان بـــنفوذ ضـــخم بيـــن النساء والغلمان." وفي هذا العالم أيضا "يســتطيع الأمير أن يضاجع ماشاء من النساء والغلمان، دون كلل، وفي تتابع لايتوقف إلا بمقدار ماينتهي الخصيان من تغيير شراشـــف الســـرير." هـــذا العالم يحرسه "كهنة متيقظون مع صـــقورهم. فـــإذا مـــارأوا غبار خطر قادم أسدلوا بتعاويذهم السحرية الظلام للحظات كافية لإخفاء القصر، وإقامة آخر في المواجهة."

مديـــنة اللذة هي عالم كوني ابتدعه القمحاوي، وابتدع له أهله وناموس حياتهم وتراثهم، والأهم من ذلك إلهته (وهي إلهة أنثى ــ أوليست هي إلهة اللذة ؟ ــ تعود بنا إلى عصر آلهات الإغـــريق والـــرومان). وهاهي الإلهة تنزل إلى ساحة المدينة وتـــرى الرغبة تنسحب من مخلوقاتها لأنها ــ على حرقتها ــ كانت رغبة غلفا مبهمة، زلحمتها الحيرة. "ورأت الإلهة أن ذلك غـــير حســـن.." وفي "سفر" آخر: "وغمرت السعادة الإلهة، وأعجـــبها ماصنعت فلم تعد إلى سريرها، وإنما افترشت حافة الجـــبل، مرســـلة ســـاقيها الإلهيتين، المتحديتين، في الأعالي تحتضنان هلالا فاتنا ينادي: كونوا عبادي.. كونوا سادة، ومن عرقكم أخلق لكم عبيدا يشاركونكم حرارة اللذة."

وفي "مدينة اللذة" يحدثنا الراوي عن "بناء" مجازي أصبح الـناس يتقاطرون إليه للاستماع إلى تعاليم الآلهة التي صارت شيئا فشيئا مقتضبة وعامة تصدرها من وراء ستار، وقد ظلوا علـى إخلاصـهم واسـتمروا فـي الذهاب بدافع من الإيمان الخـالص، حـتى بعـد أن كفت الآلهة عن التجلي إثر "حادث مؤسـف". ولـن تجـد من يخبرك ما الحادث، أو ما مصدر الأسـف فـيه، لأن الألم الذي خلفته المفاجأة كان أكبر من أن يسمح لتفاصيل بالبقاء إلى جواره.

وسـتقرأ فـي "مدينة اللذة" عن حكاية "شعبية" تتوارثها الأجيال عن مولود عجيب لأرملة مشهود لها بالاستقامة جاءها المخـاض فيه بعد وفاة زوجها بسبع سنين. واستمر مخاضها العسر سبعة أيام حتى انفطر لها قلب الإلهة فنزلت في عربتها، وأمسـكت بهلال المرأة وأمرت الطفل بالنزول فنزل، وعندما قالـت سلاما، ردد المولود قولها، فقالت هو لساني، وليبق هنا لسـانا للـذة. وحكاية أخرى عن قصر بلا نوافذ، ولما خافت سـيدته وحشـة الأيام جلبت لرجلها عذراء من بلاد خصيبة، حضـرت فـي هـودج من الحرير المقصب على جمل مزين بأجراس من الذهب.

وتحدثـنا الرواية عن أماكن "أسطورية" لها أسماء دالة. ومـن هـذه الأماكن "ميدان المحيا" الذي "يقاوم صمت الحياة بصـخب المـوت". ومـن أي نقطـة فـي المدينة ستلوح لك

"المحلمة"، وهي "قصر وردي بقباب صغيرة كأثداء العذارى". وهـناك قصر "الملذة" الذي تفوح منه رائحة ماء الحياة وتزينة مدخنة على شكل عرف ديك يتدفق منه دخان الرغبة مع زذاذ مـاء الحـياة المختلط بالدم. وهناك "المتاهة". ويقول الراوي: "وستجد من يصف لك النعيم الذي يلقاه العشاق في المتاهة في عدد من الغرف لا يحصى، يعدد لك نفائس ما تحويه من تحف وحشيات وأسرة، وقد خصصت كل منها لعمل من أعمال اللذة، فـتجد غـرفا للـنظرة وغرفا للابتسامة وغرفا للمسة وغرفا للخمشـة وغـرفا للتقبيل وغرفا للضم. وستستمع إلى كل هذه الحكايـات وسوف تضطر لتصديقها جميعا لأن أحدا لم يرجع من المتاهة ليحكي بالضبط ما حدث."

وسـوف يلاحـظ القـارئ، ولـن يخفـى عليه مدلول الملاحظة، تركيز المؤلف على رقم سبعة وتركيباته. فـ "على مسيرة سبعين يوما ستلوح لك المدينة"؛ وقد ظلت المدينة خالية "مقدار سبعين ألف سنة، كانت خلالها إلهة اللذة على قمة الجبل المواجه تنتظر في سرير له سبعون ألف قائمة؛ ...ولبثت هكذا سـبعين ألـف سنة أخرى." وفي بهو اللذة الذي يحوي كرسي الأمـير وسـريره نجـده "يستلقي وحوله عبيده يمرحون عليه بمراوح من ذهب، وحول البهو تتوزع أجنحة زوجاته وسراريه الرئيسيات مثل بتلات الوردة، فإذا ما جاء دور إحداهن، حسب اسـتدعاء خصيان اللذة الخبراء، تحركت في موكبها، يتقدمها سـبعمائة مـن الخصيان، ويحف بها سبعمائة من العذراوات

ويتــبعها سـبعمائة مــن الغلمان ويحمل ذيل ثوبها وصيفاتها الرئيســيات الســبع اللاتي لا تفارقنها حتى في سرير الأمير." وتــتحدث الــرواية عن "القربان الذي تختاره المدينة من بين القادميــن إليها على رأس كل سبعة أيام أو سبعة أشهر أو سبع سنين أو سبعين أو سبعة آلاف أو سبعين ألف سنة ليجدد السلام بين عناصرها الثلاثة: السادة والعبيد والظلال."

ويصــبح الـترويج لمدينة اللذة مهمة "إعلامية" ــ بلغة العصرــ تشارك فيها آلهة اللذة بنفسها، حيث "ظلت الإلهة على وعدها، تمد حبائل سحرها للغرباء من خلال شبكات المعلومات الدولــية ومراســلي الصــحف ووكــالات الأنباء، ومصوري محطات التليفزيون الفضائية ينقلون صور الحياة المفعمة باللذة فــي مديــنة الربة المقدسة، ... ويقول البعض إن الإلهة لما تجلــت ورأى البعض لسانها فصاروا ألسنا استخدموا ماتميزوا بــه مــن فصاحة، فطلبوا منها نصبا يكون لهم مجدا ويفضلهم على الآخرين."

علــى أن هذه اللذة الموعودة لاتتحقق لأهل المدينة التي ينتهي بها الأمر إلى أن تصبح "المدينة الصدى" سكانها "غرباء يجذبهــم سحر "المدينة الحقيقة"، لكنهم يجدون أنفسهم ينزلقون عبر سراديب خادعة إلى المدينة الصدى، ولا يلبثون أن ينسوا مــن هــم، ومن أين جاءوا، ولماذا؟ اللذة الموعودة تتحول في نهايــة الــرواية إلى طقس جنسي تميمي Fetish من طقوس

الانحــراف الجنسي، يلجأ إليه الرجل الصدى أو الرجل الظل بعــد عملــية تزييف متعمدة للوعي والواقع عن طريق أسلوب "القص واللصق". فهاهو "يتبع سرب النساء إلى داخل المتجر، يخــتار الزاوية التي تكشف لعينيه وأذنيه كامل المتجر، يسجل الطنيــن المستمر كمادة خام لأصوات نسائية يستطيع أن يشكل منها فيما بعد أكثر التوسلات فحشا... فشهقة خوف على طفل اختــفى فجأة ستتحول إلى شهقة إعراب، وصرخة ألم من قدم عــثرت ســتتحول إلى صرخة لذة، وضحكة مع عجوز سوف تخــزن بعد حذف العجوز من المشهد لتصبح الضحكة له بعد تعديل طفيف يضيف الغنج إلى الضحك الصافي." إلى آخر هذا المشهد الذي يصوره المؤلف في حنكة بالغة وعمق سيكولوجي بالغ الدلالة.

يقــول الراوي: "ولم يكن أمام الجميع إلا الإمتثال لقدرة الخــدم الذين تعلموا فنون السحر وصاروا يعرفون تبجيلا باسم الكهــنة، وقد بلغوا من المهارة الحد الذي يجعلهم قادرين على جلب الظلام في آية لحظة وإدامة الليل، وجلب السحب، وإثارة العواصــف الملتهــبة التــي لاتغادر المدينة إلا وقد خلفت من الجثث في الشوارع مالايخلفه جيش من الغزاة المتعطشين للدم."

لعل هذا هو صلب القضية التي يتصدى لها القمحاوي في هــذه الــروايه المتفردة: قضية التصدي لقوى الظلام وتأثيراتها الخادعة المسيطرة. إن مدينة اللذة هي الكون/ الوجود/ الذات،

ويمكن قراءتها على أي مستوى من هذه المستويات لأن الخطر الـذي تحذر منه يهدد كلا من هذه الكيانات بنفس القدر. وعلى طـول الـرواية يسـخر المؤلـف طاقات هائلة من المعارف الأنثروبيولوجـية والميثولوجـية والسيكولوجية في دفع رسالته ويكاد صوته ينطق في كل سطر من سطورها: ألا هل بلغت؟ اللهم فاشهد.

"صخب البحيرة"

لـــ محمد البساطي

سفر جديد عن صراع القوة وإرادة البقاء

تجسـد كل ثقافة أو حضارة الافتراضات الأساسية التي تقـوم علـيها والقيم التي تتسم بها والخواص التي تميزها في حكايات يعكس هيكلها ومحتواها الأسطوريان الاتجاهات السائدة فـي المجتمع إزاء نمط الحياة ككل. وتتخذ هذه الحكايا أشكالا عديدة كالملاحم والأساطير والخرافات والقصص الديني. وهذه الحكايا والحواديت، إذا جاز لنا أن نسميها كذلك، تمتد جذورها إلـى الحضـارات الشـفوية التي لم تعرف القراءة والكتابة، وتسـتخدم كوسـيلة لتـناقل الحكم الشعبية والفلكلورية. ويتخذ بعضـها شكل الأمثال التوراتية وتنطوي على التعبير عن قيم روحـية، وتتسـم لغـتها بـنوع من الإيجاز اللغزي والتعقيد الرمـزي. ومن أهم من استخدموا هذا الشكل الأدبي الفيلسوف الدانمركـي كـيركغارد، وكافكـا، وألبير كامو. وفي "صخب البحيرة"، يستخدم محمد البساطي هذا الشكل الأدبي في عمل يـرقى بمضـمونه وحرفيته وعبقريته إلى قمة من قمم الأدب والفكر.

فقد استعار البساطي في روايته قصة العبرانيين الأوائل الذين نشأوا منذ قرابة أربعين قرنا من قبيلة بدوية صغيرة في شبه الجزيرة العربية ، وظلت بين إقامة وترحال تلازم شاطئ

بحر العرب، إلى أن هاجرت إلى أرض كنعان (فلسطين). ومن التفســيرات التــي أعطيت لاسمهم هو أن جدهم إبراهيم عليه الســلام من نسل "عابر" بن سام بن نوح، وقيل لأنهم "عبروا" نهر الفرات بعد قدومهم إلى وادي النهرين. وهناك تفسير يقول بــأن كلمـــة "عــبري" تقــابل في اللغة المصرية القديمة كلمة "هيــبرو"، أي الــبدو، أو "اللصوص أو المرتزقة" كما كانوا يعرفون بذلك لدى المصريين والكنعانيين. ولعل هذا هو التفسير الذي يستند إليه البساطي في تصويره لحرب القبائل التي تشكل محور روايته كتجسيد مجازي للصراع في شرقنا الأوسط.

وتعــبر "صخب البحيرة" أيضا عن مرحلة الانتقال من الــبداءة إلــى الحضــارة التي يصفها توماس هوبز بأنها حالة فوضــوية يضــطر فــيها الجميع، سعيا إلى البقاء، إلى الكفاح المتصــل مــن أجل القوة. فالقوة تصبح أداة هامة حينما يكون هناك طرفان فاعلان يقع اختيارهما على شيء واحد ولا يمكن إلا لأحدهمــا أن يمتلكه. وتصبح القوة أداة هامة حينما تتسبب إرادة طــرف مــا في فرض العقبات أمام تحقيق إرادة طرف آخــر. ومــع اتســاع نطاق قدرات المجتمعات وتداخل نطاق رغباتها وطموحاتها وأطماعها بلغ الصراع على القوة مداه وبدا الأمر كأنما حرب الجميع ضد الجميع.

لقــد أدى نشــوء الحضــارة إلى تصاعد الصراع بين المجتمعات البشرية. وأدى هذا الصراع بدوره إلى إبراز أهمية

القوة. والقوة التي يتمتع بها مجتمع ما هي دالة على الكثير من العناصر التي تشكل حضارة هذا المجتمع والأسلوب الذي ينظم بـه نفسه سياسيا واجتماعيا واقتصاديا. وإذا كان بعض علماء الاجتماع يرون أن التطور الاجتماعي يمكن أن يسير وفقا لعملية "انتخاب" يقوم فيها البشر باختيار ما يريدونه من بين خيارات ثقافية متعددة، فإن نظرية القبائل ترى أن مستقبل البشرية لم يعد محكوما بالإختيار الحر، وأن مفهوم القوة هو الذي أصبح يسيطر على حياة البشر. ومع تطور الحضارة فإن المجتمعات المتحضرة تطمس المجتمعات البدائية وتحل القوى الصناعية محل الحضارات القديمة. وتقدم لنا نظرية القبائل درسا آخر أكثر أهمية وهو أن المجتمعات المتماسكة ذات القيادة القوية تكون لها الغلبة على المجتمعات التي تكون عناصر قوتها عشوائية ومفككة.

وحسب نظرية القبائل، فإننا إذا تصورنا أن هناك مجموعة من القبائل تعيش غير بعيدة عن بعضها البعض، واختارت جميعها أن تعيش في سلام، فإن هذا السلام يمكن أن يتحقق. أما إذا شذت عن الجميع قبيلة واحدة واستهواها الغزو والأطماع التوسعية بدلا عن السلام، فإن ذلك سيخلق واقعا مضطربا تتأثر به بالذات القبيلة المجاورة لتلك القبيلة التوسعية. وفي هذه الحاله تنشأ عدة افتراضات: فقد تهاجم القبيلة التوسعية القبيلة المجاورة وتهزمها وتفني أهلها وتستولي على أرضها؛ وقد تهزم القبيلة المجاورة لكنها لاتدمر تماما، ومن ثم فإنها

تظل قائمة لكنها تكون خاضعة للمعتدي وتصبح أسيرة خدمته؛ وقد تقرر هذه القبيلة الإنسحاب والفرار، وتصبح أرض القبيلة المعتدى عليها جزءا من امبراطورية المعتدي؛ وقد تقرر القبيلة المعـتدى علـيها، ومن حولها، الدفاع عن أنفسهم للحفاظ على أرضهم وكيانهم. وفي إطار هذا الإفتراض الأخير يصبح على المجـتمع المعـتدى عليه أن يحاكي المجتمع المعتدى ويسلك سـلوكه: أي أن القـوة لاتوقفها إلا القوة. وعلى المجتمع الذي يتعرض للتهديد أن يجاري المجتمع الذي يهدده في البحث عن سـبل القوة والإبتكار والعلم والتكنولوجيا لكي يتمكن من صد المجتمع المعتدي.

تقـع "صخب البحيرة" في أربعة فصول عناوينها هي: صـياد عجـوز؛ نوة؛ براري؛ ورحلوا. وكل عنوان من هذه العناويـن البالغة الإيجاز هو تكثيف محكم لمرحلة من مراحل الـتطور الإنساني ومن مراحل صراع الإنسان من أجل البقاء ومـن أجل المعرفه والتعامل مع قوى الخير والشر، والحرب والسلام، ومع ماهو فطري وما هو عقائدي.

وهـذه الفصول الأربعة، وإن كانت تشكل في مجموعها كلا متكاملا تنتظم فيه أحداث الرواية من ألفها إلى يائها، يمكن الـتعامل معهـا منفردة. فهي تحمل بين ثناياها توليفة إبداعية فريدة تجعل من كل منها سفرا مستقلا له مكوناته وله رسالته.

في "صياد عجوز"، يقدم المؤلف للقارئ مسرح روايته.

وهو مسرح يذكرنا بالمجتمعات البدائية التي تعيش على الصيد والقنص. وفي استهلال جميل، وبلغة شعرية تحاكي لغة الأساطير والملاحم العظيمة التي تحكي مسيرة الإنسان على الأرض يقدمنا البساطي إلى بحيرته.

إلى هذا المسرح يحل يوما ذلك الصياد العجوز الذي رآه أهل البحيرة عجوزا دائما بسبب تجاعيد وجهه الكثيرة وانحناءة كتفيه. "يقولون إنه كان مقطوعا من شجرة، فلم يروه يوما مع أحد، يتجول ليلا ونهارا بقاربه في البحيرة، وحين يهده التعب ويشتاق للأرض يرمي بالهلب لأقرب مكان ويستغرق في النوم، وأحيانا يمرون بقاربه شاردا في عرض البحيرة، ويرونه راقدا بداخله... كان قاربه بخلاف القوارب الأخرى في البحيرة.

"دخل قاربه يوما المضيق. انتبه من رقدته على رجفة القارب وانسيابه السريع، ورأى الأمواج الصاخبة في مواجهته. جدف مقتربا من الضفة ورمى بالهلب، واستقر ساكنا في القارب. نظر حوله ذاهلا دامع العينين. أمواج البحر تنثني وترق ويتألق رذاذها في ضوء الشمس. مياه البحيرة تموج مضطربة عند الملتقى وخريرها يختفي وسط هدير الموج. الضفة الأخرى على بعد ضربات بالمجداف... كأنه طوال هذه السنوات كان يسعى لرؤية الشاطئ الآخر أمامه ...

"في الصباح حفر خطا على شكل مستطيل على بعد

خطـــوات مـــن ضفة المضيق، غرز في وسطه عصا قصيرة ورحل.

"غـــاب ثلاث سنوات وعاد. كان شديد النحول وقد ازداد انحـــناء كتفـــيه. لم يجد أثرا للخط الذي حفره، غير أن عصاه كانـــت هـــناك. بعد أن أخذ دورة واسعة بالمكان جمع العشب وأوقد النار، وشرب الشاي ورقد في القارب. في الصباح غرز عصا أخرى وذهب.غاب عاما ونصف ثم عاد. ارتفعت العشة في بطء، مهلهلة. أربع دعائم من فلقات جزوع النخل حفر لها عميقا، وثلاثة جدران صنعت بخليط من ألواح الخشب وأعواد الغاب وفروع أشجار مضفورة بالحبال."

علـــى هـــذا النحو يمضي بنا البساطي في بناء مسرحه. وسرعان ماتتكشف الصورة وندرك أن البساطي إنما يخط سفر تكوين جديدا بمعظم شخصياته وملابساته، وأنه يرمز بشخصية هذا الصياد العجوز إلى إبراهيم أبو الأنبياء، الرجل الذي انحدر منه نسل أهل البحيرة وما حولها. وسرعان مايموت هذا الصياد العجـــوز، وتدفـــنه المرأة وولداها (أيضا في إشارة رمزية إلى إســـماعيل وإســـحق) بجوار العشة، ويدفنون معه صندوقا كان يحـــتفظ به دائما في القارب. ومع هذا الصندوق يدفنون أيضا "ساعة جيب"، ويدور هذا الحوار عن الساعة بين الأم وولديها:

قالت: أعيداها إلى الصندوق.

– والساعة؟

- والساعة.

قالت: كان يحتفظ بها لعودته.

- أين؟

- الله أعلم.

- العلم عند الله. ربما لم يئن الأوان.

- أي أوان؟

- كل شيء وله أوان.

الفصل الثاني، وعنوانه "نوة"، يتناول الصراع الدائر بين أهل الجزر في البحيرة وما حولها، في إشارات واضحة للواقع الحالي للمنطقة التي ورثها نسل ابراهيم عليه السلام، مانسميه الآن منطقة الشرق الأوسط.

وحينما يتحدث البساطي عن النوات التي تعصف بالبحيرة تتجسد أمام أعيننا الصراعات التي تمر بها المنطقة التي تتجاوز الصراعات العسكرية إلى الصراعات العقائدية والدينية والإجتماعية والإقتصادية. وهو أيضا يركز على عنصر جديد من عناصر الصراع المقبلة في المنطقة وهي الصراع على المياه. لكنه يصب هذه الأفكار جميعها في إطار مجازي تحكمه الحياة في البحيرة والجزر وهي الحياة البدائية التي هيأ لنا مسرحها في بداية الرواية.

في هذا الفصل أيضا يستخدم البساطي مجازية الصندوق

التـــي اســـتخدمها فـــي الفصل الأول تعبيرا عن الطلسم الذي يستعصـــي فهم مكنونه. الصندوق هذه المرة عثرت عليه امرأة جمعة وقد رمت به مياه البحيرة على الشاطئ في أعقاب إحدى النوات. حكاية جمعة وصندوقه بالغة الإمتاع وعميقة المغزى.

"الصندوق صغير . انطفأ بريق معدنه. مستطيل الشكل. منمنم بزخارف محفورة وأخرى بارزة." وهاهو جمعة، منبهرا بالإكتشاف العظيم، يعرضه على ذويه :

"ضـــغط باصبعه زرا بجانب الصندوق فانفتح الغطاء. انسابت موسيقى ناعمة. أنصتوا، وعندما بدا لهم أن يقولوا شيئا أشـــار لهم أن يصمتوا. توقفت الموسيقى، وترامى إليهم صوت رخـــيم تحدث قليلا وسكت. الصوت لايزال يحلق فوقهم. نبرته حزينة، يذكرهم بضباب البحر الكثيف المعتم. تساءلوا إن كان صوت امرأة. وقال جمعة إنه صوت رجل.

- وماذا يقول؟
- ومن يعرف؟

جمعه على حمارته، يصحبه بعض من أبناء بلدته، يدور علـــى مدرســـي اللغـــات في البندر، ولا أحد يعرف ماذا يقول الصـــندوق. جمعـــه أصـــابه الشحوب وتغيرت أحواله. تقول امـــرأته: "ياجمعـــة واللـــي جرالك. كان مستخبي فين". تراه منكمشا في ركن يرتعش. تغلق النافذه. تلفه باللحاف والعباءة.

يسـترد عافيـته قلـيلا ويخـرج. كان قد حفظ مايقوله الصندوق، يرطن به وهو يمشي. يسألونه حين يمر بهم:

- إيه ياجمعه. عاش من شافك. ماذا يقول صندوقك؟

ذات يوم تستيقظ امرأته على حوار بينه وبين الصندوق. جمعه يشخط في الصندوق:

- ومن تظنني؟ هه؟ من تظنني؟

- ....

- وفـيم يهمك الناس؟ يفسدون أو لايفسدون. وحتى لو كـانوا؟ من يشفق عليهم؟ في البحيرة. على الشط. في الـبلدة. في أي مكان. وماذا يفعلون؟ الكلام سهل. ما أكثر ماتتكلمون.

- ...

- ومـا أدراك. مـئات السـنين. آلاف وأنت في القاع. ماأدراك؟ كم مرة خرجت فيها؟ كم واحدا رأيت السيف يقطع رقبته؟ كم واحدا رأيته يتقيأ الدم؟

وسـيأتي يوم يرحل فيه جمعه حيث لايعرف مكانه أحد. وسـتمر سـبع سنوات يعود بعدها جمعه هزيلا رثا. ذبل جلد وجهه وتهرأ، ونتأت عظامه، يصحبه رجل يحمل عصا طويلة. عاد جمعة ليموت في بيته.

فـي الفصل الثالث "براري" يدور هذا الحوار بين اثنين

من شخصيات "صخب البحيرة":

- كراوية، لم تظن الله خلقنا؟
- حكمة لاندريها.
- آه. الكلام الذي حفظناه من صغرنا.
- لم نسمع غيره.
- ملاييـــن السنين كما يقولون. يولد ناس ويموت ناس. ســـاقية تـــدور. ولا أحد يدري الحكمة في ذلك. تأتي أوقات يأخذني التفكير. يسحبني وأجدني أفهم. آه أفهم. وفجأة يصعب الفهم. كما لو أن بابا أغلق.
- يضحك عليك من يقول إنه يفهم كل شيء.
- طيب والحل؟
- أي حل؟ الدنيا كلها أسرار.

فـــي هـــذا الفصل أيضا يسخر البساطي من الحجج التي يسوقها البعض لتبرير اندفاعهم إلى التطبيع .

- الواحـــد لايعـــرف الواحد إلا بعد أن يدخل بيته. كل شيء فيه يظهر ويبان.
- ياسلام. ومن علمك هذا الكلام؟
- تعلمناه من أهالينا.
- عفيفي. لاأحد في الدنيا كلها يعرفك مثلي. قل لي إنك كنت تبحث عن خاتم، ملعقة، غطاء حلة، يقوم يمشي الكلام.

في الفصل الأخير تتكشف نتيجة الصراع على القوة. فبينما كانت الأعمدة الخرسانية تنمو هناك بعيدا عن أعيننا (حيث الطرف الآخر)، ضحل المضيق (هنا) وركدت مياهه، وتعرى جانباه بما فيهما من فجوات كثيرة وشقوق وأحجار سوداء، تفوح منه رائحة العطن، وتملأه طحالب تقذفها البحيرة من حين لآخر.

هذا هو العالم الذي يتكشف لنا في "صخب البحيرة"، عالم يتعامل مع الأنثروبولوجيا وفكرة التطور الإنساني والصراع على القوة في إطار ميثولوجي زاخر بالرؤى والأفكار الفلسفية والإشارات التاريخية الدينية في نص بالغ الثراء والإمتاع. وهو أيضا نص بالغ الصعوبة وقد يتعذر على القارئ متابعة رموزه المراوغة، ومع ذلك فإنه يمكن قراءته والإستمتاع به كحكاية بسيطة لمجتمع بدائي يشق طريقه إلى التحضر ويتولد فيه الصراع على القوة وتتولد فيه في الوقت ذاته قوى روحانية وغيبية تطرح أسئلة تستعصي على الإجابة، وتدفع ببعض شخصيات هذا المجتمع إلى هجر عالمها إلى عوالم أخرى بحثا عن جواب.

يختتم البساطي روايته بحادثة بالغة الدلالة تؤكد الانطباع الذي أثاره في بداية الرواية عن محاكاته لسفر التكوين. ففي آخر الرواية نقرأ:

"رسا قارب أسود ذات يوم بمدخل المضيق. ونزلت منه

امـرأة تـتوكأ علـى عصا يتبعها رجلان، ساروا على ضفة المضـيق. جلسـوا مايقـرب من الساعة ثم أخذوا يحفرون. أخـرجوا عظامـا وضعوها في جوال وجمجمة مسحت عنها المـرأة الـتراب بذيـل جلـبابها. وتبادلوا النظر إليها قبل أن يضـعوها فـي الجـوال. وأخرجوا صندوقا لم يفتحوه. سووا الحفـرة وسـاروا عائدين ومعهم الجوال والصندوق. وانطلق القارب إلى عرض البحيرة."

هذه المرأة هي بالطبع التي اصطفاها الصياد العجوز في الفصـل الأول، وقـد أصـبح ولداها رجلين (وإن كان الرمز المـراوغ سينتقل هذه المرة من إبراهيم إلى يعقوب). وتذكرنا حادثة عودتهم إلى المضيق واستعادة رفات أبيهم بما ورد أيضا في سفر التكوين حيث:

"عـاش يعقـوب في أرض مصر سبع عشرة سنة. ولما قربـت أيـام اسرائيل (أي يعقوب) أن يموت دعا ابنه يوسف وقال له ... اصنع معى معروفا وأمانة. لاتدفني في مصر. بل أضطجع مع آبائي فتحملني من مصر وتدفنني في مقبرتهم.

وفعـل له بنوه هكذا كما أوصاهم. حمله بنوه إلى أرض كنعان."

ولعـل فـي هـذه النهايه تنبيه كاف بالمخاطر المحدقة بالمنطقة وبالنتائج التي يمكن أن يسفر عنها صراع القوة فيها.

وكأنـــي بالكاتب المبدع محمد البساطي يقول: "ألا هل ابلغت، اللهم فاشهد."

"اهبطوا مصر"

لـــ محمد عبد السلام العمري

عودة المصري التائه ودوامة الأسـئلة اللانهائية

في عام ١٩٤٥ سطع نجم الروائي الفنلندي ميكا والتاري حيـــنما نشر رواية "سنوحي المصري" التي ترجمت بعد ذلك إلـــى عـــدة لغات وأنتجتها هوليود في صدر أفلامها التاريخية الذائعة الصيت. وكان سنوحي المصري طبيبا لفرعون مصر، وبـــرع فـــي مهنته فعمت شهرته الآفاق. وتحكي الرواية قصة ســـنوحي الطبيب والعاشق والسياسي بكل ماتحمله هذه القصة مـــن مشاعر انسانية ومكائد ومغامرات تنقل خلالها في أرجاء مصـــر والشـــام وبابل إلى أن غضب عليه حورمحب فرعون مصـــر فأقصـــاه عن البلاد. وفي "اهبطوا مصر" لمحمد عبد الســـلام العمـــري يبعـــث ســـنوحي المصري حيا في صورة المعمـــاري عمرو الشرنوبي الذي يضطر أمام إلحاح خطيبته إلـــى السفر إلى أحد بلدان النفط في أواخر السبعينات. وهناك يفاجأ بعالم أفقدته طفرة الثراء السريع صوابه وخلقت له نظاما قيمـــيا غريبا، "مجزرة من لهاث دائم، وسباق وقتال من جميع الأطـــراف، كـــأن الجمـــيع يعـــرفون أنهـــم يقفون على ثروة لايملكونهـــا، يستنزفونها بأقصى سرعة وبكل طريقة". ورغم الـــنجاح السريع الذي يحققه المعماري في ذلك المجتمع الناشئ ("معمـــاري في بلد يبنى من جديد هو الجوكر الحقيقي، وباقي الوظـــائف بجـــواره تســـاعده، أساتذة وأطباء ومهندسون من

تخصصـــات مخـــتلفة، وغـــير هذه الوظائف كثير، الكل ينشد رضـــاء المعماري الناجح")، رغم ذلك فإنه يصطدم بواقع من الغش والزيف والمكائد فيقرر العودة إلى بلده، لكن كيف يتأتى ذلـــك فـــي بلد يصادر فيه "الكفيل" جواز السفر عند الوصول؟ ويخــوض المعمـــاري مغامرة رهيبة للفكاك من قبضة الكفيل الـــذي يمكـــنه، إن شـــاء، أن يزج به في السجن بسبب أوهى ادعاء.

تـــبدأ رحلـــة المعمـــاري المصـــري بالهبوط في مطار "جارثـــيا"، وهو اسم لاصحة فيه إلا للحرف الأول وهو حرف "ج". وربمـــا يكـــون المؤلف قد اضطر إلى إخفاء إسم "جدة" وراء "جارثيا" و "مكة" وراء "رون"، لكن ذلك لم يؤثر مطلقا على التصور الذهني للقارئ لما يمكن أن يكون عليه البلد الذي دارت فيه أحداث الرواية.

فـــي مطار المدينه التي تخنق رطوبتها الأنفاس، يطلب المعماري جولز سفره من ضابط الجوازات بعد أن مهره بختم الوصـــول فيجيبه قائلا : "تستلمه من عمك". وسيظهر أن هذا العـــم هـــو الكفيل الذي يضع جوازات الموظفين الأجانب في خـــزانة حديديـــة ويتحكم في مصائرهم وحركتهم ورغبتهم في الاستمرار في العمل من عدمه.

عمـــرو الشـــرنوبي معماري قدير، وقد ترك بلده غصبا أمام إلحاح خطيبته. في يوم وصوله كان عليه، بحكم عادة أهل

البلد، أن يؤدي الشعائر. في داخل الحرم "انتابه إحساس غامض بالرضا. شغف قلبه هذا التناسق المدهش والنسب الإنسانية التي تخيلها وصممها ونفذها المعماري المصري مصطفى باشا فهمي. وفرح فرحا داخليا خاصا عندما انتابته فكرة مباغتتهم بهذه المعلومات. قال بافتخار: إن الذي صمم هذه التوسعات مصري إسمه ...وقبل أن يكمل رد الشريف(لكفيل): وإيش يعني، إذا لم تكن الفلوس حقنا، يقدر ينفذها في مصر؟ في نطقه مصر وضع ضمة على الصاد، فرك الإبهام والسبابة ليده اليسرى، أردف:الفلوس ياأخو..الفلوس هي الفلوس." وسيبين لنا عمرو الشرنوبي في "اهبطوا مصر" ماالذي فعلته "الفلوس" بالقوم، من أهل البلد الصحراويين ومن المغتربين من مصر والسودان والهند وغيرهم. إن طفرة الثروة النفطية التي تفجرت في أعقاب حرب ١٩٧٣ واكبتها طفرة اجتماعية ولدت أنماطا جديدة وغريبة من السلوك والأخلاقيات. وفي "اهبطوا مصر" صورة بانورامية دقيقة وواضحة المعالم لهذه الأنماط، وتجسيد حي لتجربة عاشها الملايين ولا يزالون يعيشونها.

تشكل تجربة المعماري عمرو الشرنوبي الخط الرئيسي للرواية من بدايتها إلى نهايتها منذ أن غادرت طائرته مطار القاهرة قاصدا "جارثيا" إلى أن حطت به في مطار القاهرة مرة أخرى بعد شهور من العمل والعذاب والمتعة والقلق أمضاها في "جارثيا". وشخصية عمرو الشرنوبي شخصية مركبة

مـــتعددة الأبعـــاد. وســـوف يجـــد فيه القارئ لامجرد مهندس معمـــاري بارع ماأن حط في موقع العمل حتى أشعله حماسة ونشـــاطا وكشف على الفور مايتميز به من قدرة على التنظيم والإنجاز، لكنه سيكشف أيضا عن شخصية مرهفة تحب الأدب والموســيقى والفن، وهي أيضا شخصية واعية مهمومة بواقع الأحداث حولها، في مقر العمل الجديد، وفي الوطن البعيد الذي لاتغيـــب عنه ذكراه لحظة، وهو دائم المقارنة بين مايجري في عالمه الجديد والعالم الذي أتى منه.

"كيف جذبت الصحراء إليها كل هذه الأعداد التي تتحرك فـــي الشوارع؟ في ذهن كل واحد منهم آلاف التصورات عن الآخر، أقلها أنه غريم قادم ليخطف رزقه. لايلقي أحدهم التحية علـــى الآخــر، يحدقـــون في عيون بعضهم البعض لثانية، ثم يشيحون باحثون عن عيون أخرى، تبدو المدن خادعة، جعلتك تعمل ثماني عشرة ساعة في اليوم، تأتيك الدولارات بلا عدد، تظـــن أنك ملكت العالم وأنت لم تزل عبدا لدولار واحد، مدن تقام فوق بحيرات، كلما حفروا وجدوا بترولا."

ورغـــم أنـــه يعـــترف بأن له شخصية تصادمية مثيرة للمشـــاكل يحملهـــا بيـــن طياته وجوانحه أينما ذهب، ستكشف الأحـــداث أن له شخصـــية عاطفية رقيقة المشاعر. وسرعان ماســيورطه هـــذا الجانـــب من شخصيته في مشاكل معقدة لن يســـتطيع لهـــا حلا. فالمعماري الصارم والناجح استطاع على

الفــور أن يجــذب إليه مشاعر آمال، إبنة "الكفيل" من زوجة باكســتانية ضمن زوجاته الأربع، أما الأخريات فهن فيليبينية وجنوب أفريقية ومصرية. وآمال تتعلم الطب في لاهور.انتابته الدهشة في البداية لإصرارهم على دعوته إلى قصرهم الخيالي. "مــاذا يــريدون بالضبط؟ ماذا يدور في ذهنهم؟ فقد عرف من القــراءة وبالســمع كثــيرا عــن هــؤلاء الناس. إن اختراق خصوصــياتهم دونــه قطع الرقاب، وقد يعيش المرء في هذه الــبلاد ســنين عديدة دون أن يتمكن من أن يرى عيني أنثى. فلمــاذا يقدمــون له كــل هذا." وكما أفقدت المعشوقة "نفر" سنوحي المصري صوابه، كان تعليق المعماري على آمال فور رؤيــتها لأول مــرة: "قطعة من الجنة والأنوثة، جمال غجري فاجــر، خليط من بداوة فطرية، وأصول مغولية أو بربرية أو غجرية، تسبقها ثقتها وعطرها واعتزازها، بدت للوهلة الأولى متحدية لآلهة الجمال الفراعنة والإغريق، وضعته أمام مفاضلة لامفر منها، هدفت إلى الضربة القاضية من أول نظرة." وكان المعمــاري محقا في تشخيصه. فبعد هذا اللقاء "العائلي" الأول كانــت لهما لقاءات عارمة "أعطته بلا حدود، بعمرها الماضي وعمــرها القــادم، لم تبخل ولم تتردد، جاءته بأكثر مما أراد، أشــعلته برغبة حريق صحراوي كامن، قضى على ملل أيامها وجــدد خلاياها... أكدت أنهما سيلتقيان كثيرا، قررت أن توجه دفة اختياراته، وأن تستحوذ عليه وأنه سيصبح وطنيا من أهل هــذه البلاد، سينسى في يوم ما أنه مصري وأن له عائلة وحبا

ووطـــنا." وفـــي غمرة الإنغماس في العمل والوجد المشبوب بآمـــال يـــتذكر خطيبته ليلى. ويتساءل: "ماهو الخطأ في هذه العلاقـــة التي لم تشغل فكره، لم تستوعبه كاملا، ولم تنسه ــ كما تخيلت آمال ــ أهله ووطنه، ولم تنسه ليلى." ويقرر السفر إلـــى القاهـــرة. وهناك يكتشف، مصدوما، أن ليلى تعرف كل شيء عن حياته في مقره الجديد، أخبار مفصلة ورسائل مزورة بخط يده، مؤامرة حقيقية هدفها هدم ذلك الحلم المرتقب بينهما. قالـــت له لـــيلى ثائرة: "إن لدي من المعلومات مايجعلك تنسى وطـــنك ولـــيس ليلى فقط... بهت عمرو. لم يحر جوابا، ماذا تقصـــد؟ وما الذي أوصل إليها أخباره؟ من الذي أعطاها كل هذه المعلومات لكي تتكلم هكذا بحرقة، وقهر، وصوت عال لم يـــتعوده مـــنها مطلقا؟ قالت هل تظن إنني سأفرش لك الأرض ســـجادا باكستانيا؟ هل سأقف عاجزة وأبكي على أطلالك؟ لقد كســـرت بفعلتك هذه أجمل فرحة في حياتي." وكان هذا بالفعل فصل الختام في قصة حب عمرو وليلى التي استعاد كثيرا من جوانـــبها بطريقة الفلاش باك. وكم كان حبا مشوبا عارما بين ذلـــك المعمـــاري وليلى (الطبيبة أيضا مثل آمال). وذات يوم حاول الوصول إليها بعد أن قررت الاختفاء من حياته وسافرت إلـــى الإســـكندرية إلـــى مكان غير معلوم. وكما فعل سنوحي المصـــري وهـــو يجوب الديار بحثا عن حبيبته ميريت، قرر عمـــرو ذات يوم أن يفتش عن ليلى في كل شطآن الإسكندرية بـــدءا من المعمورة حتى الأنفوشي. حاول كثيرا أن يعيد الود

المفقود دون جدوى. "آخر ماسمعه منها أنها قالت: لماذا تختار أن تفعــل كل شيء بطريقة صعبة؟ ذهب إلى البلدة لزيارة قبر أبيه وقراءة الفاتحة على روح لأخته." وأدركته في القاهرة قبل ســفره بأيــام انتفاضة ١٨ و١٩ يناير التي قدم العمري عنها تقرير شاهد عيان بالغ التعبير والعمق.

"صــباح يــوم السفر ...كانت القاهرة صامتة وحزينة، وغاضــبة ومحــترقة، والآثار الباقية من العنف وثورة الخبز والانتفاضـــة باقــية وواضحة." وفي "جارثيا" فقدوا الأمل في عودتــه واســتعانوا بمهــندس آخر. وحينما عاد واجه مشاكل حقيقية زاد من حدتها رغبة الجميع في تهميشه، الأمر الذي لم يكن يقبله هو بأي حال. وحينما عرض أمر العودة النهائية على الكفيل نهره بأسلوب جاف. وكان عليه أن يخطط للعودة سرا، وهــو مــاحدث بعد مغامرة مشبعة بالخوف والترقب، إلى أن حطــت بــه الطائرة على أرض الوطن. وهو في عودته إلى وطــنه خالي الوفاض بعد أن خسر تقريبا كل شيء، محبوبته آمــال وخطيبته ليلى ووظيفته، إنما يذكرنا أيضا بــ "سنوحي" الــذي انــتهى إلى نفس المصير وقال في آخر رواية "سنوحي المصــري" إنه رغم ماحققه من شهرة ونجاح فقد كانت اللعنة وراءه أينما حل.

يقول رولان بارت إن العمل الأدبي الجيد هو الذي يمتلك مــن أســباب القــوة مايجعله يطرح على العالم أسئلة تقوض

المعانـــي الثابـــتة التي تتسربل بها الأيديولوجيات والمعتقدات والمــنطق العـــام، حـــتى وإن لم تكن هناك إجابات على هذه الأسئلة. وفي "اهبطوا مصر" يجذب العمري القارئ إلى دوامة الأســئلة اللانهائية التي غرق فيها بطل الرواية عن نفسه وعن لـــيلى وآمـــال وعـــن كل مايجري حوله:"بضائع بلا جمارك، أرصدة تذهب إلى بنوك أجنبية غير راغبين في فوائدها، لأنها ربا حسب الشرع، فيتركون أرباح أموالهم لليهود." هناك أيضا دوامـــة الأســئلة الأنثروبولوجية عن حياة وتقاليد ذلك المجتمع الذي أصبح يموج بجنسيات متعددة وتعيش حبيسة أسر عادات وتقاليد معينة يفرضها واقع البلد، بما يخلقه ذلك من متناقضات وعلـــل اجتماعية. تراكم الثروة وإشباع الاحتياجات والرغبات: "تعددت الزيجات وملك كل رجل أربعة نساء وجمعا غفيرا من الجـــواري والخادمات الفلبينيات في أغلبهن." الإحتكاك الثقافي والحضـــاري بين جنسيات مختلفة: المهندس الهندي الذي يكاد "يمشـــي بجوار الحائط" تجنبا لأي احتكاك يفقده وظيفته، لكنه لايستأسد إلا على عم حامد السوداني الذي لايحمل إقامة شرعية فيـــثقل كاهله بالطلبات، لكن هذا الرجل الطيب يثور في وجه الهـــندي معلنا أن "الإقامة على الجزمة" وأنه أكرم له أن يعود إلـــى بلده. يشكو العم حامد إلى عمرو قائلا: "أنا ماأسوي أكل لهـــندي يازول!" العم حامد وجده عمرو ذات يوم منخرطا في البكاء يعد أسماء بناته على أصابعه، ينطق بأسمائهن: بثينة، أم الخـــير، أم كلثوم. قال العم حامد: "أتذكر أسماء بناتي، أخاف

نسـيانهن، اشـتقت لهن والله يازول." ويبكي من جديد. عمرو الشـرنوبي يشـد القـارئ إلـى مجتمع يموج بكل المحرمات الممنوعة التي يُروّج لها سرا.

"اهـبطوا مصـر" هي في الصميم عمل يعنى -بالثقافة الأنثروبولوجـية التـي تعـبر عن مجموع الأنماط السلوكية والقيمية لمجتمع ما والتصادم الذي يمكن أن ينجم عن اختلاف هـذه الأنمـاط والقـيم مـن مجتمع إلى آخر. وقد عاش بطل "اهـبطوا مصـر" هذا التصادم وعبر عنه بكل أبعاده. وكانت قضيته دائما هي هويته والدفاع عنها مهما كانت فداحة الثمن.

"النخيل الملكي"

لـــ محمد عبد السلام العمري

أسئلة الذات والهوية وأزمة البطل في الرواية المعاصرة

في السطور الأولى من "تأملات" رينيه ديكارت (١٥٩٦-١٦٥٠)، يقـول فيلسـوف التنوير الأعظم "لابد لي على الفور من التحلل تماما من كل شيء في حياتي إذا كان لي أن أقيم أي شيء على أساس علمي متين ودائم. هاأنذا قد حررت العقل من كل ما يثقله. أخيرا سيكون لدي الوقت لكي أكرس نفسي بهمة وحرية لهدم كل آرائي السابقة. ولكن، هل سيتأتى لي، استنادا إلـى منطقـي الخاص، أن أصل إلى الحقيقة الثابتة والدائمة؟" ويقـول ديكـارت، العالم والرياضي والمفكر، "لقد كانت لدي رغـبة عارمة في أن أعرف كيف أميز بين الحقيقة والزيف، لكـي أرى بوضـوح كيف يمكن لي أن أتصرف وأمضي في حياتي بقدر من الاطمئنان واليقين."

مـن الصفحات الأولى لرواية محمد عبد السلام العمري الأخيرة "النخيل الملكي"، يطل هذا الفكر الديكارتي الباحث عن الحقـيقة والمعـرفة والذات واليقين. "إنني لا أثق بالرؤى التي تبحث أطياف الماضي، أنا أطرح الشكوك بديلا عنها، وأبحث عن المستحيل"، هكذا يعلن إسماعيل الأنصاري، بطل الرواية العـالم الـذي درس العلـوم وحاز فيها على شهادة الدكتوراه، والذي يؤمن باختياره العلمي. وهو أيضا، على حد قوله، مازال

يعـــتقد حســـب دراسته وثقافته أن المادة أساس الكون، وأن لا وجـــود لما يسمى بالروح وبما وراء الطبيعة. "ما نفعها إن لم تكـــن برقا ورعدا وزلازل وبراكين وطوفانات؟ وإذا لم تكن الأفكـــار مجـــرثمة، فلـــن تـــتجدد الحياة وتتطور، هكذا يؤمن ويعـــيش دكـــتور العلوم إسماعيل الأنصاري"، وهكذا يقدمه لنا المؤلـــف في أول سطور الرواية. وهاهو إسماعيل الأنصاري نفســـه "يفكـــر انه في بعض الأوقات بدت حياته لاشيء سوى سلســـلة متوالية من الخيارات الخاطئة، ومن الأخطاء المتعذرة الإلغاء، وقد فات أوان الندم ولم يبق له إلا التأمل في الماضي." وهـــو أيضـــا دائـــم القلق؛ في حالة مفاضلة بين قديم موروث وراســـخ، وجديـــد بالنسبة له بات عليه أن يوغل في اكتشافه بنفسه ويزداد معرفة به.

وسنتعرف خلال فصول الرواية على الكثير من جوانب شخصـــية إسماعيل الأنصاري. فهو إنسان جسور "يضع نفسه في خضم الكوارث ثم يبحث عن حلول". وفي واقع الأمر، فإن هـــذه الشخصـــية المركـــبة المـــتعددة الأبعاد، المفعمة بالقلق والتســـاؤلات والبحث عن اليقين هي التي تشكل صلب الرواية ومحورها الرئيسي الذي تنبثق منه كل أحداثها، وهي الشخصية الطاغية التي توجه سير هذه الأحداث، وتصدر عليها أحكامها التـــي قـــد يقبلها القارئ أو لا يقبلها، لكنه في النهاية سيتفاعل ويـــتعامل معهـــا انطلاقا من كل ما تنم عنه هذه الشخصية من عمـــق وإخـــلاص ورغبة في تأكيد أسمى المعاني عن الذات

والهوية والوطن.

كعادتـــه كـــل صـــيف، يسافر إسماعيل الأنصاري إلى الإســـكندرية بصحبة أسرته: الزوجة والأم والأطفال. يشده إلى الإســـكندرية عشق خاص لهذه المدينة وولع بتاريخها ومجدها، وذكـــريات غامضـــة تغلفهـــا الأحزان واللايقين، راسخة في اللاوعـــي عـــن أب توفي في أحد مستشفياتها، وأخ غرق في بحـــرها. هذا الجو النفسي المشحون يضاعف من التوتر الذي يعيشـــه إســـماعيل: "الأم، دموع منسابة بلا نهاية، تنادي الابن الغـــريق؛ وزوجة تحرص على النكد وضياع بهجة الاستمتاع بالأشياء الجميلة؛ وذكرى موت أبيه تلفح عقله وتفقده توازنه." وفـــي غضـــون ذلـــك يفقد ابنه على الشاطئ فيصاب بصدمة مروعة خشية أن يكون قد غرق أو اختطف أو أصابه مكروه، لكنه يعثر عليه بعد أن كاد يفقد صوابه هلعا وخوفا.

فـــي هـــذا الجو المشحون الذي تتضافر فيه العلل على إسماعيل الأنصاري، تظهر أنيسه، الشخصية المحورية الأخرى فـــي الرواية. تظهر ظهورا غالبا يجتذب إسماعيل بقوة خارقة هي نتاج مزيج من العوامل الفعالة والمؤثرة التي اجتمعت في شخصـــيتها مـــن أنوثـــة طاغية، وحضور قوي، وفكر ثاقب، وتصميم لايلين على بلوغ الهدف، حتى وإن كان قلب إسماعيل وعقله.

ملابســـات العلاقة بين إسماعيل وأنيسه أشبه بقصة من

قصـــص الإثـــارة. فهـــي محاطة دائما بأصدقاء هم أشبه بـــ" الـــبودي جاردز". وقد طاردها إسماعيل في العوم حتى كاد أن يغـــرق. وحيـــنما حاول أن يستأثر بصحبتها ذات ليلة في أحد ملاهي الشاطئ نال "علقة" ساخنة ربما افتعلها حراسها. وعقب ســـهرة معها عاد إلى شقته ليكتشف أنها تعرضت لهجوم من بعض اللصوص الذين أصابوا أمه وأرهبوا أبناءه. وحينما قرر أن يـــأخذ القانون بيده ويعاقب هؤلاء اللصوص، وجدها هناك، كمـــا لو كانت "زعيمة عصابة" لها كلمتها وسطوتها. ووعدته بـــأن تأخذ له حقه. وحينما قرر أن يبحث في أسباب موت أبيه فـــي المستشفى السكندري العتيق، وجدها أيضا أمامه، عارضة عليه خدماتها، بل إنه استطاع بنفوذها أن يحصل على ما يريد.

وأنيسه أيضا هي "الجسد البض الناعم الرقيق يتمتع بوقار مـــن الصـــعب تفاديه، تسبح ساعية إليه، نظرها مسدد نحوه، بوجههـــا الغـــامض بين الأمواج، ينهار صمت العالم، تشع من كـــيانها دوائـــر وهـــالات جـــذب مثيرة، أيقظت فيه البهجة والانشـــراح والمســـرات، فجرت فيه مياه البعث". "أنثى، هي الشـــقاء والـــرحمة، صاحبة هذا القوام، الوجه، العيون، تسلبه الإرادة والقوة، المقاومة والعناد".

وفـــي أول لقاء يجمعهما "لأول مرة يستمع إلى صوتها، قيثارة إلهية، قالت إنه قد خيل إليها أنها تعرفه منذ أزمنة بعيدة، وأنها قد رأته قبل ذلك، لذا دائمة النظر إليه، ترغب في التأكد.

قالـــت: "لقـــد تحدثوا أمامي عن شخص يشبهك، فيه صفات لا يعلمهـــا، ينتمـــي إلـــى عـــالم من الأحلام، يبحث عن اليقين والمستحيل، قلقه دائم، رغبته في المطلق لا متناهية، يحتاج إلى الأمـــان والدفـء حتى يفيد العالم، ويستعيد اليقين والسكينة. لم يدر هل هو ينظر إلى صليبها الذي ينجذب إليه أم إلى الصدر، بـــض، نـــاهد، رجرجة محسوبة تثير كوامن الحنين والانتباه. وبعـــد أن فارقهـــا بعد يوم العوم تأكدت أنها ستراه، لا يهم إن كنت مسلما أم مسيحيا. انبهر بها، وزاد يقينه بأنها قدره، وأن ذكاءها بلا حدود، لا يتكرر."

وهـــنا نتعرف على جزئية أساسية من جزئيات "النخيل الملكـــي"، وهـــي جزئية ربما يجد فيها البعض أساس الرواية وفحواهـــا، وهي ملابسات العلاقة بين إسماعيل المسلم وأنيسة المســـيحية، خاصة وأن هذه العلاقة سوف تتحول إلى ما يشبه النزال العقائدي الذي سيجد إسماعيل نفسه غارقا في لجته إلى أن يأتـــيه اليقين ويقرر لنفسه النجاة. على أننا سوف نرى أن هـــذه الجزئية، على أهميتها في صلب الرواية، ليست إلا أحد عناصـــرها المتعددة التي تسبر غور أسئلة عميقة حول الذات والهوية والوطن.

وسوف تثير شخصية أنيسة كثيرا من التساؤلات التي لم يســـتطع إســـماعيل نفسه الإجابة عليها: ما هي دوافعها، وهل هـــناك جهـــات تقف وراءها، وما هو المقصود من مطاردتها

الدعوبة له ومحاولة "تطبيعه" لها والاستسلام لفكرها وعقيدتها. وســتفتح له كــل الأبواب المغلقة ليعرف كل شيء عنها وعن عقــيدتها. زارت بـــه الأديــرة المنعزلة، وقدمته إلى رهبانها، وأشـــركته فـــي صلواتها. وهناك، شاهد الأنصاري الكثير مما يغــذي دعايـــات الغـــرب المسمومة عن سماحة الوطن وأمنه وأمانـــه وتوحده. شاهد الحصون والمعسكرات الدينية التي هي أشبه بمستعمرة للخلاص. الرهبان المدججون بالمدافع الرشاشة. ســفينة نوح التي ستنقذ ركابها في يوم الطوفان العظيم. وذلك الاستعداد المرتب والمنظم لمواجهة مجهول آت أو التعبير عن خـــوف قـــائم، صوامع الغذاء المجفف. الشبان الذين يتعلمون مخـــتلف فـــنون الرياضة والدفاع عن النفس، كراتيه، وشيش، وأســـلحة. وهاهـــي مدينة الخلاص تعج بمختلف الأديرة التي تحمـــل أســـماء قساوسة مشهورين وتستقبل حافلات الوافدين الذيـــن يلقـــون كل صنوف الرعاية التي يتم من خلالها تثقيفهم وإشرابهم بالعقيدة. استراحات للمتعبدين تزودها مزارع الأديرة بالقوت والغذاء.

وخاضت أنيسة معركتها حتى النهاية. لكن الأنصاري (لم يؤمن). سألته بنفاد صبر: "ألا تؤمن بشيء، أريدك أن تؤمن". حاورته وأقنعته وأعطته بلا حدود. لكن الشك لم يتخل عنه. في اللحظـــة الحاسمة: "يستدعي ماضيه وتراثه. تحلق أفكاره بعيدا وتهبط متناثرة إلى قريته وعشيرته، وإلى عمله، وإلى قبر أبيه الذي أبان عن غضبة ماحقة، لا يلتفت إليه ولا يعيره اهتماما،

لا يسمع له شرح مبررات جنونه، الأم ترتدي السواد، تعصب رأسـها بمنديل أسود، غاضبة صامتة، يخيم على القرية حزن وهم ثقيل، جموع وحشود أهله وعشيرته وقريته يتظاهرون في ثـورة عارمــة، فــي ظلام حالك، يضيئون طريقهم بمشاعل خشبية، يخرجون في غضبة جامحة، يقودهم الأب والأم للبحث عنه والإمساك به والإتيان إلى هذه الحفرة التي أعدوها، وقودها الحجارة التي تغلي من الانصهار، ليس له إلا هذا العقاب.

"وخيل إليه أنه رأى الله في وجه أبيه، وجه والدته، وجه عائلـته، وأهــل بلــده، أقاموا له الأفراح واستقبلوه، وهنأوه، أضاءوا له الطرقات، جددوا المساجد، دهنوها باللون الأبيض الذي يحبه كثيرا."

حــتى نهايــة الــرواية توحــي بالشك الذي هو السمة الرئيسية للبطل، فبعد أن تصور ان مقاومته قادته إلى الهداية، أحس بصفاء سريرة يغمره، وفرحة داخلية وبهجة وضوء ألق، نظــر إلــيه فوجدهــا متربعة في بؤرته تبتسم وتضحك بثقة متناهية. الشك إذن لا يزال قائما، والمعركة لم تحسم بعد.

كانت تلك هي نهاية "حديث أنيسه"، وهو حديث بقدر ما غلــب علــيه الــنزال العقــائدي المغلف بالغموض والإثارة والمفاجــآت، فقــد شــكل فــيه عنصر الرغبة والجنس لدى الأنصــاري ركنا أساسيا ودافعا قويا حتى إنه ليمكن القول في الــنهاية، وبعــد أن قضى الأنصاري وطره، أن الأمر بالنسبة

لإنسان مأزوم مثله لم يكن أكثر من مفازة جنسية، مغامرة وراء نـــداء الرغـــبة والجســـد، اقتحام للإيروس، أو غريزة الحياة، واندفاع لا سبيل إلى التوقف أمامه للتساؤل عن ديانة المعشوقة أو جنسيتها أو هدفها، وإن كان الأنصاري ــ في عز أزمته ــ قد توقف كثيرا عند هذه الأسئلة.

غير أن قارئ "النخيل الملكي" سيدرك أن أزمة إسماعيل الأنصـــاري الحقيقـــية لـــم تكن في أنيسه ولا في مغامراتها وحكايتها، لكنها في صميم ذاته هو. تلك الشخصية المركبة ذات الـــتراكمات النفســـية والثقافـــية والحضـــارية، المهمومة دائما بشـــواغل الـــنفس وشواغل الوطن. الأنصاري محق تماما في وصف حياته بأنها "سلسلة متوالية من الخيارات الخاطئة، ومن الأخطـــاء المتعذرة الإلغاء، وقد فات أوان الندم ولم يبق له إلا الـــتأمل في الماضي". فهي بالفعل متوالية من الغرق والنجاة، فهو محارب، خاض أسوأ الحروب وأقساها على النفس، حرب ٦٧، ولابـــد أن الكثـــير من آلامها النفسية لاتزال لصيقة به وتؤرقـــه. وفـــي أوقات الأزمة يتذكر تلك الأيام: "الصحراء الحارقـــة، الشـــمس الوقـــد، والوقت الذي مر عليه سيرا على الأقـــدام، تاه في الصحراء والصمت، جف الريق منه ونشف، انـــتهى طعامه وماؤه، لم تبد بادرة واحدة للنجاة." ومرة أخرى كاد أن يغرق بالفعل وهو يسبح خلف أنيسة التي جذبته إلى مياه عمـــيقة، لكـــنه تماسك في اللحظات الأخيرة، واستجمع قواه، وقاوم الموج، ونجا من الغرق بأعجوبة. ومرة ثالثة، نراه يدفع

بنفسه في ذلك التيار الجارف وراء أنيسه، والغرق في هذه المرة هو غرق معنوي وعقائدي. وهو أيضا شخصية "تذكرية" معذبة، يلقي بنفسه في أتون البحث عن إجابات لأسئلة الذات والهوية والواقع المحاصر والمستقبل المهدد، وهو كيان سيكولوجي تحركه نوازعه الداخلية التي لا يكشف عنها، فهو يقرر سرا، بينه وبين نفسه، كيف سيعامل زوجته أو محبوبته، أو اللصوص الذين هاجموا شقته. وهو دائم التذكار للشخصية المثل/النموذج بالنسبة إليه، وهي شخصية الأب، فهو دائم الإشارة إليه على صفحات الرواية، ثم يفرد له فصلا يتحرى فيه عن أسباب موته، وفي النهاية، وفي لحظة السقوط المحتمل، يستدعيه من عالم الموتى، فيكون عاملا فاعلا في انتشاله من وهدة السقوط، وإنقاذه في اللحظة الأخيرة.

ولقد فتحت أنيسه عينيه على عوالم مليئة بالخبايا والأهوال والفظائع والوقائع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي تمس صميم الوطن. وقد غاص معها إلى أعماق البحر ورأى السفن الأجنبية المحملة بالمعونات وسموم المخدرات المهربة تستقبل استقبال الفاتحين. ويتحسر الأنصاري على مجد الإسكندرية الضائع: "بدا أن الإسكندرية التي أقيمت لتكون أعظم موانئ البحر الأبيض كله باتت ذليلة أمام باخرة يحشو بطنها فائض معونة قمح، ويعلو سطحها سموم هيروينية، ومخدرات مختلفة أنواعها".

إن النص في "النخيل الملكي" هو جزء من سياق ثقافي

واجتماعي أوسع نطاقا، وينبغي ان يكون هذا السياق هو نقطة البدء في تفسير هذا العمل. فالطابع المضطرب وغير المتسق وغير المنسجم للوجود الراهن الذي تعرض له "النخيل الملكي" قــوض أوجـــه التمييز التقليدية بين السطح والعمق، والمظهر والحقــيقة، والواقـــع والزيف، ودفع بالبطل إلى حالة من الشك والقلق والخوف من المستقبل.

إسماعيل الأنصاري تؤرقة قضية وطنه، تطارده الرؤى البشـــعة والســـوداوية التي يصفها بأنها "ردود أفعال لعار يلف الوطــن، لقد كانت بلدي في يوم ما مستودع قمح العالم، الآن تأتــيها المعونـــة من قاتلي أولادها وبنيها، أي عار هذا؟ أليس الغـــرق إحـــدى وسائل النجاة؟ ألن يمسح عار ذلنا؟ ربما تأتي أجيال جديدة لتقيم وطنا آخر، حرا، عزيزا، كريما؟"

ذلـــك الإحســـاس القوي بأزمة الوطن والرغبة العارمة في الدفـــاع عـــنه وعـــن قيمه وعن تراثه قولا وعملا: تلك هي لغة محمـــد عـــبد السلام العمري، وهي مشروعه الأصيل الذي أرساه فـــي عملـــه التليد "اهبطوا مصر" الذي يمثل النقطة المرجعية في توجـــه العمـــري والتـــي ينبغي ألا تغيب أبدا عن الأذهان في أي محاولـــة لاســـتقراء فكـــره. وهو أيضا العمل الذي يحمل بطله الكثـــير من صفات بطل "النخيل الملكي" وصدرت تصرفاته دائما عـــن إيمـــان قـــوي بالوطن وهويته وإمكاناته وتراثه. وقد جاءت رواية "النخيل الملكي" تأصيلا جديدا وتأكيدا مستنيرا لهذا التوجه.

"ليالي ألف ليلة"
لـ نجيب محفوظ
حينما يصبح الواقعي أغرب من الأسطوري*

---

* نشر هذا المقال أصلا عن الترجمة الإنجليزية لرواية "ليالى ألف ليلة".

صـــدرت روايـــة "ليالي ألف ليلة"، إحدى شوامخ إبداع نجيب محفوظ، بالعربية لأول مرة في عام ١٩٨٢، وإن كانت هناك إشارة من المؤلف في آخر الرواية إلى أنها "تمت في ٢٧ /١٩٧٩/١١". ولهذيـــن التاريخيـــن أهميتهما في تحديد السياق التاريخـــي الذي كتبت فيه الرواية والذي نشرت فيه وهو سياق حقـــبة مابعد كامب ديفيد حتى اغتيال الرئيس أنور السادات في أكتوبر/تشرين الأول ١٩٨١.

ويدعوني إلي تقديم هذا العمل العظيم أمران. الأول هو صـــدور الرواية بالإنكليزية في ترجمة قام بها دينيس جونسون ديفـــيز، البريطانـــي الذائع الصيت الذي أثرى المكتبة الغربية بأكـــثر مـــن عشرين مجلدا من الأدب العربي المترجم رواية وقصـــة وشـــعرا. وسنلاحظ من مجرد استعراض وجيز لتقديم الرواية المنشور على غلاف الطبعة الإنكليزية مدى تقدير الناقد الغربـــي لرواية محفوظ حيث قال إن الكاتب الكبير، بما اشتهر بـــه مـــن براعة في فن القص، أن ينتج عملا لايقل عظمة أو إبهـــارا عن العمل الذي أوحى به وهو قصص ألف ليلة وليلة الشهيرة. وجاء في ذلك التقديم أن الرواية تعد خروجا ملحوظا علـــى الشـــكل التقلـــيدي الذي عودنا عليه نجيب محفوظ الذي

عــرف بتســجيله لوقائع عصره. لكنه في هذه الرواية "يبعث روحا جديدة في الرواية العربية." ورغم أن زمن الرواية يعود إلى العصور الوسطى، سيجد القارئ أن أحداث الرواية موحية ومألوفة بصورة مدهشة.

ويمضـــي الــتقديم فيشــير إلى أن الرواية تصور مدينة اجتاحها الفساد والإضطراب الإجتماعي وانعدام الأمن. وكبير الشــرطة مشــغول دائمــا بمــتابعة الأنشطة السرية لمختلف الجماعات الدينية التي أعلنت عزمها إسقاط الحاكم. ووسط هذا الجــو المضــطرب، وكمــا تصور لنا حكايات ألف ليلة وليلة الأصلية، تخرج الجان من قماقمها وتسيطر على مصائر الناس فتحركهم كما يحلو لها.

وحسب هذا المنظور النقدي الغربي للرواية، فإن الشكل الروائي المقتبس عن حكايات ألف ليلة وليلة وفر للمؤلف إطارا ووسيلة لانتقاد المجتمع الذي يعيش فيه. "فالجماعات الدينية في رواية محفوظ لاتختلف كثيرا عن الجماعات والحركات الدينية المتطرفة التي تجتاح المنطقة مطالبة بتغييرات سياسية جذرية."

وبذلــك أصل إلى السبب الثاني الذي يدعونى إلى إعادة تقديــم هذا العمل العظيم. وهذا السبب هو رأي نجيب محفوظ نفســه فى هذه الرواية. ففي إحدى المقابلات التي أعقبت فوزه بجائــزة نوبل سئل محفوظ عما إذا كان هناك عمل معين يعتز بــه ولم يلق ماتوقعه له هو من نجاح. وخلافا للردود التقليدية

التي يعلن فيها المبدعون أن أعمالهم تحظى بنفس الإعزاز وما إلى ذلك، كان الأديب الكبير صريحا ومباشرا وقال على الفور: ليالـــي ألـــف لـــيلة. ولم يزد حرفا. ولكن كان في هذا الرأي مايكفـــي. لقـــد كان نجيب محفوظ يدرك تماما قيمة الدرة التي أبدع صنعها.

في ختام الرواية نقرأ هذه الكلمات التي جاءت على لسان أحد أبطالها:" من غيرة الحق أن لم يجعل لأحد إليه طريقا، ولم يؤيـــس أحدا من الوصول إليه، وترك الخلق في مفاوز التحير يركضـــون، وفـــي بحـــار الظن يغرقون، فمن ظن أنه واصل فاصله، ومن ظن أنه فاصل مناه، فلا وصول إليه، ولا مهرب عنه، ولابد منه."

تنتهـــي الـــرواية بهـــذه الكلمات بعد رحلة طويلة مذهلة وشـــيقة بحثا عن الحق والخير. وهي رحلة بالغة الإمتاع نشتم فـــيها رائحـــة الملاحم الشهيرة في الأدب العالمي. ويعطي هذا الإنطـــباع الملحمي القالب الذي صيغت فيه الرواية وهو قالب حكايات ألف ليلة وليلة الأسطورية. إنه قالب الخيال، لكنه خيال لايفصـــل بيـــنه وبين الواقع سوى خيط دقيق لايكاد يرى، أو حادثة ما تنقلنا فجأة من أحداث واقعية محضة تقع في زمن ما وفـــي مكان ما إلى عالم آخر أسطوري. هذا المزج البارع بين الواقـــع والأسطورة هو مايجعل من "ليالي ألف ليلة" قمة أدبية عالمية.

ومسـرح الـرواية حي صـغير يذكرنا بـ "حارات" نجيـب محفوظ الشهيرة. والحي تجسيد لمدينة أو أمة تسلطت عليها العفاريت فأحالت أيامها إلى سواد، وقلبت عاليها أسفلها، وفـي خـلال زمن قصير: "مات كثيرون فشبعوا موتا، وولد كثيرون لايشبعون من الحياة، هبط من الأهالي قوم وارتفع قوم، أثري أناس بعد جوع وتسول آخرون بعد عز، وفد على مدينتنا عـدد من أخيار الجن وأشرارهم، وآخر أخبارنا أن ولي حكم حيـنا معروف الإسكافي." وهاهو أحد أشخاص الرواية يرثي للحال التي وصلت إليها المدينة قائلا:"استشهد الشرفاء الأتقياء، أسفي عليك يامدينتي التي لايتسلط عليك اليوم إلا المنافقون. لم يامولاي لايبقى في المزاود إلا شر البقر؟"

إنـنا فـي عالم خيالي ــ واقعي، عالم السلطان شهريار، وحـاكم الحـي، وكاتم السر، وكبير الشرطة. وهناك أهل الحي الذين ينقسمون إلى سادة وعامة، وفيهم التاجر وصاحب الملايين ومضـحك السـلطان، وفيهم الحمال والحلاق والسقاء. وتموج الرواية بأحداث عظام تحرك الحي في مد وجزر عنيفين يهزان الطـبقة الحاكمـة هـزا، وتثير في أعماق أهله البسطاء الآمال والمخـاوف، وتولـد فيهم الإتجاهات المختلفة. وفي زمن قصير يـتعرض الحـي لأحداث جسيمة يعترف المسؤولون عنها بأنهم دفعوا إلى ارتكابها بأمر الجان. وبالطبع لاتؤخذ اعترافاتهم مأخذ الجـد ويسـاقون إلـى ساحة الإعدام. ولكنهم لايموتون. فالجان أيضا تجد لهم سبيلا إلى الخروج من مأزقهم.

ويتـــناول نجيـــب محفـــوظ حكايـــة كـــل شخصية من الشخصيات في فصل من فصول الرواية. ومع ذلك، لايبدو أن هناك أي انفصال في التتابع الدرامي لأحداث الرواية التي تشد القارئ من البداية إلى النهاية. ويشهد بناء الرواية على "صنعة" محفـــوظ كنحات بارع في هذا المجال. فنحن أمام بناء هندسي فـــريد تتناســـق فيه الأشكال الإستاتيكية والديناميكية في تناغم رائع. وتشكل الجانب الإستاتيكي الخلفية الأسطورية لليالي ألف لـــيلة ولـــيلة التي أمتعت البشرية قرونا ولا تزال منبعا فريدا لخـــيالاتها. هناك أيضا "الأساس" الذي يقوم عليه بناء الرواية، وهـــو الحي الذي تدور فيه الأحداث. أما الجزء الديناميكي في هـــذا البناء فهو يتألف من عدة دوائر متشابكة تتحرك في إطار الخلفـــية الإســـتاتيكية. ومن الحركة الدائبة لتلك الدوائر تصدر إشعاعات ومضامين فكرية أصيلة ولمحات إنسانية رائعة. وفي هـــذه الحركة الدائبة أيضا يموج حي نجيب محفوظ بتفاعلات صاخبة وسريعة في تيار عنيف من التآمر والقتل والبطش في ظل سلطان "متأرجح بين الهدى والضلال". ويسابق هذا التيار تيار آخر من الحب والصفاء والتسامح والإيمان.

من شخصيات الرواية الرئيسية شخصية جمصة البلطي، كبير الشرطة، الذي "كلما وقع حادث جديد قبض على عشرات بـــلا دلـــيل أو قرينه وعذبهم بلا رحمة، وخفت متابعته للشيعة والخـــوارج فضاعفوا من نشاطهم وحرروا الصحائف السرية تطفـــح بتجريم السلطان والولاة وتطالب بالإحتكام إلى القرآن

والسـنة. وجن جنونه فاعتقل الكثيرين حتى خيم الخوف على الحي جميعا ومادت به الأرض."

ولأن الواقـع القائم في الحي أصبح من المستعصي على البشـر إصـلاحه، فإن عفاريت محفوظ تتدخل لتفرض إرادة التغيـير. فظهر العفريت "قمقام" لكبير التجار صنعان الجمالي واستخدمه أداة لقتل رئيس الحي. وكذلك ظهر العفريت "سنجام" لكبـير الشرطة وأمره بالتخلص من رئيس الحي الجديد. يقول العفريـت قمقـام لصنعان الجمالي: "إني عفريت مؤمن، لذلك آثرتك بالخلاص." ويقول العفريت سنجام لجمصه البلطي: "إني عفريت مؤمن ولا أتجاوز حدودي أبدا." ويقول السلطان متهكما بعـد سـماعه باعـترافات القاتلين:"سنجام جمصة عقب قمقام الجمالـي. أصـبحنا في زمن العفاريت الذين لاهم لهم إلا قتل الحكام." وقمقام وسنجام هما نموذج "أخيار الجن" في الرواية، ولكن هناك أيضا "سبخربوط" و"زرمباحة" اللذان يمثلان "الكفر والشـر" حتى في نظر قمقام "المؤمن". وهما لايكفان عن بث شـرورهما وتنفـيذ مكائدهمـا في البشر في جانب كبير من الرواية. وتصبح العفاريت الأسطورية شخصيات واقعية فاعلة. ويسـتمد البعد الأسطوري عمقه من الواقع الجديد للشخصيات في عالمها الحالي، وتصبح الأسطورة تعبيرا رمزيا عن المطلق وعن مجمل الأفكار والتأملات التي يعبر عنها العمل الفني الذي يصبح في النهاية أسطورة ذاتية للكاتب نفسه يفرغ فيها خلاصة فكـره وتوجهاتـه التـي تكـون حينئذ قد خرجت من الحيز

الشخصي إلى إطار من الكونية والشمول.

هـذا الفكر وهذا التوجه وإن كان يصعب تلخيصهما إلا أنهمـا يمثلان خطا واضحا ومنتظما خلال الرواية وينطق به المؤلـف علـى لسان من يختارهم من أبطاله. هاهنا شخصية "الشيخ" التي عرفناها في أكثر من رواية لنجيب محفوظ. وهي الشخصية التي ترجع إليها الشخصيات الأخرى من حين لآخر تستقي منها الحكمة والموعظة. وتعبر كلمات الشيخ في لرواية عـن مضـامين وتجارب إنسانية شمولية وذات طابع صوفي أحيانا. ومن أقواله:

"الفعل الجميل خير من القول الجميل..

"عرفـت مـن التلاميذ ثلاثة أنواع: قوم يتلقون المبادئ ويسـعون فـي الأرض، "وقـوم يتوغلون في العلم ويتولون الشؤون، وقوم يواصلون السير حتى "مقام الحب، ولكن ماأقلهم ..

"كـل ماعليها فان إلا وجهه، ومن يفرح بالفاني فسوف ينتابه الحزن عندما "يزول عنه مايفرحه..

"مـن ذل في نفسه رفع الله قدره، ومن عز في نفسه أذله الله فـي أعيـن عباده، طوبى "لمن كان همه هما واحدا، ولم يشغل قلبه بما رأت عيناه وسمعت أذناه..

"إذا سلمت من نفسك فقد أديت حقها، وإذا سلم منك الخلق فقد أديت حقوقهم."

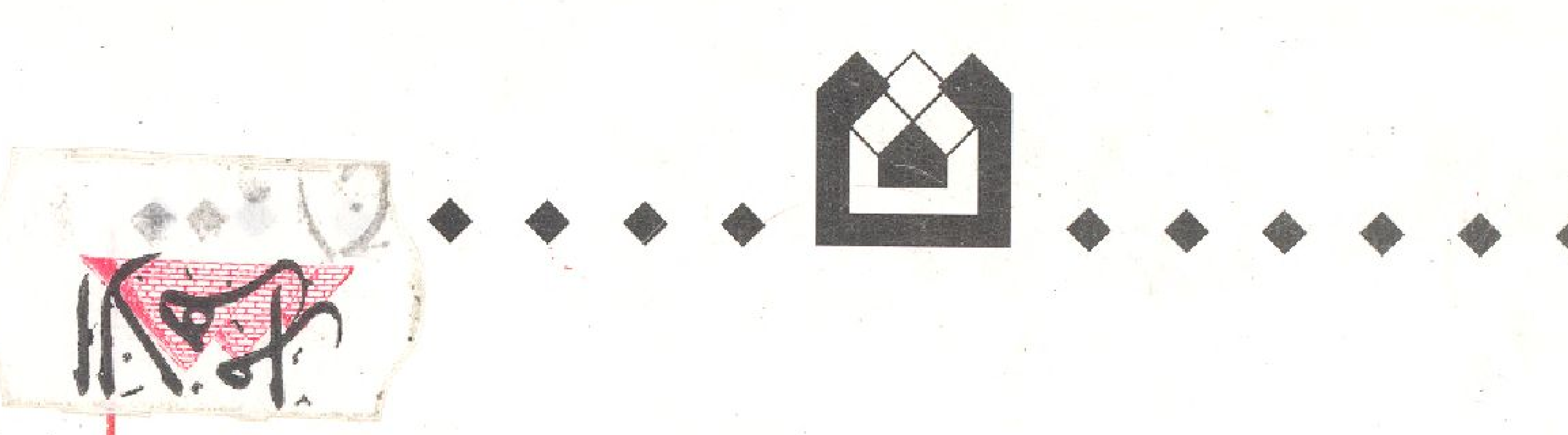
وهـــاهو ســـندباد نجيـــب محفـــوظ في حضرة السلطان شـــهريار، وقد سأله السلطان أن يقص عليه طرفا مما تعلم من رحلاته، فقال، وهو الحمال البسيط الذي ترك وطنه وهاجر إلى بلاد الله الواسعة التماسا للرزق فأفاض عليه منه، يقول سندباد: "تعلمـــت يـــامولاي أول ماتعلمت أن الإنسان قد ينخدع بالوهم فيظـــنه حقـــيقه، وأنه لانجاة لنا إلا إذا أقمنا فوق أرض صلبة. وتعلمـــت يـــامولاي أن الـــنوم لايجوز إذا وجبت اليقظة، وأنه لايـــأس مـــع الحـــياة. وتعلمت يامولاي أن الطعام غذاء عند الإعـــتدال، ومهلكة عند النهم، ويصدق على الشهوات مايصدق علـــيه. وتعلمـــت يـــامولاي أن الإنسان قد تتاح له معجزة من المعجزات، ولكن لايكفي أن يمارسها ويستعلي بها، وإنما عليه أن يقـــبل علـــيها مســـتهديا بنور من الله يضيء قلبه. وتعلمت يـــامولاي أن الحرية حياة الروح وأن الجنة نفسها لاتغني عن الإنسان شيئا إذا خسر حريته."

هكـــذا تحدث محفوظ في أسطورته التي تكتسب أصالتها وعمقها من أن معانيها ورموزها ستظل صالحة إلى الأبد.

المحتويات

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٤٧٤٤ / ٢٠٠٠



يقدم فتحى أبو رفيعة فى هذا الكتاب أسلوبه الخاص فى تفكيك النص الروائى ، وقوام هذا الأسلوب تقديم تحليلات دلالية/ بنائية ، تمهد للقارئ أن يبحر فى عوالم ستة عشر نصاً روائيا لعشرة من الروائيين المصريين ينتمون إلى ثلاثة أجيال مختلفة ، لكنهم جميعاً يخوضون تجربة احتواء واقعنا الموار بالتغير فى حاضره ومستقبله وفى إعادة سرد وتركيب ماضيه وإدراكه .



